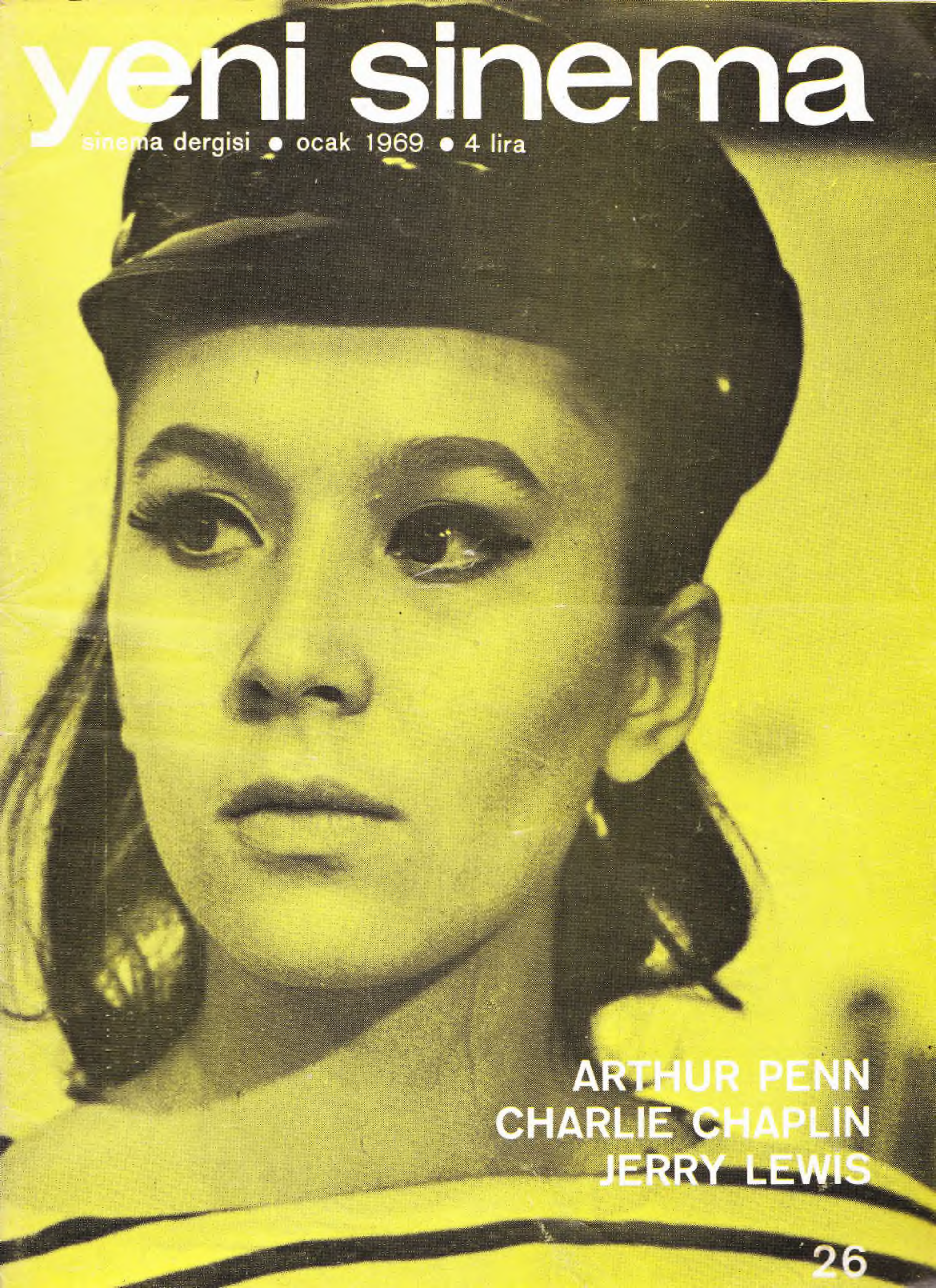


yeni sinema
sinema dergisi • ocak 1969 • 4 lira
ARTHUR PENN
CHARLIE CHAPLIN
JERRY LEWIS
26

yeni sinema 26

yıl 4 Sayı 26 ocak 1969

içindekiler

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi: TSD adına şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni: hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter: t. akerson — yazı kurulu: hüseyin baş, cevat çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamillo — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12, şerif nan, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 43/9, birlik apt., yenişehir — tel 12 00 06 — yazışma: p.k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yıllığı 48 tl. — dizgi, baskı: gün matbaası. tel.: 27 39 11 — kapak baskısı: san reklâm ajansı, tel. 49 11 22 — son baskı tarihi 15.1.1969

YENİ SİNEMA okurlarına mutlu bir yıl diler

SHAKESPEAR'IN SOYTARISI: CHARLIE CHAPLIN

grigori kozintsev

Shakespeare'in «Kral Lear»inde çökmekte olan bir dünyanın görüntüsü siklopik bir deprem gibi karşımıza çıkıyor. Kanlı iktidar mücadelesi tüm insancıl bağlantıları yıkıyor, hükümetleri deviriyor, bir ölüm kasırgası dün dünyayı sarıyor. Ülkenin yanıltıcı huzuru içinde «Kral Lear»ın bir tek kişisi yaklaşmakta olan felaketi seziyor.

Bu kişi Kralın soytarısıdır.

Kralların, generallerin, hükümet adamlarının göremediklerini soytarı görür. Gerçeği açıklıyabilen tek kişidir Şaka yolu ile gerçeği ifade ettiği, soytarı elbisesini giydiği için konuşmak hakkına sahiptir.

Halkın bilgeliği hiç bir zaman dolambaçlı sözlerle, cansız deyimlerle ifade edilmemiştir; her zaman şaka yolu ile açıklanmıştır. Sanat alanında halk mizaha sahip çıkmıştır. Ve, bir topluluğun içinden, tüm meslèkdaşlarına inanılmaz bir şekilde benziyen tek ve özdeş bir kişi türemiştir.

Punch, Karagöz, Pulcinella, Hanswurst, Kasparek, Petruscka.

Bazen kamburdur, bazen uzun burunlu; oysa her zaman neşeli, yoksul keyifli, yüzsüz, şakacıdır; kötü yargıçlar, kızgın polisler, aç gözlü tüccarlar dalaveracı avukatlar tarafından kıyasıya dövülür.

Bu, alay konusu olduğu için, yaşamasına izin verilen bir soytarı idi. Hiç bir hakka sahip değildi; yoksul ve gücsüzdü, hiç bir ayrıcalıktan yararlanamıyordu. Sefil bir topluluğun en sefil insanı idi. Üzerinde «Deli» yazılı bir levha taşıyordu. Deli şapkasını süsliyen sıngeroloreu sesi, soytarıya yakışan ağzının aldığı tuhaf şekilleri dayak yerken yaptığı hareketlerile bilginç kişileri eğlendirirdi. Oysa dayak yemekle yetinmiyordu, faizile dayak atmasını da bilirdi. Güçlü değildi bilâkis kısa boylu ve, şüphesiz, aptaldı; gene de sonunda aptal galip gelirdi. Cebinde bir kuruş yoktu, herkesten daha zavallı daha halsizdi, oysa her zaman paçasını kurtarırdı. Silâhı gülünçlüktü, onunla kılıçları kırar, hapishanelerin kapılarını açardı. Gülünçlüğü güçlü kişilerin, zenginlerin, meşhurların gü-

cünü anlamsız kılıyordu. Sonunda en bilgisiz insan en bilgilisi oluyordu.

Güçlü kişilerin gücünün halk topluluklarının mizahile yıkılması yoksul tabaka için bir mutluluk nedeni oluyordu. Güc gülünç oluyordu, ve gülünç olan şey korkulacak şey olmaktan çıkıyordu.

Halkın içinden türeyen, halk tarafından tutulan bu kişi bazen kendisini kurnaz, bazen tembel diye tanıtırdı, bazen bayağı şakalar yapardı, oysa hiç bir zaman zavallılardan alay etmez, para karşılığında özgürlüğünü satmazdı. Yumrukları ile şeytanları cehenneme iter, ölümü dahi aldatırdı. Ölümsüz olmuştu.

Panayır tiyatrolarından, kukla gösterilerinden, kitapların sahifelerinden kurtulup yavaş yavaş gerçek sanatın yolunda ilerliyordu.

Soytarı hiç bir zaman, hiç bir kimsenin karşısında eğilmedi. Shakespeare'de, İngiltere Kralı ile teklifsizce konuşur, kendisine çıngıraklı şapkasını hediye ederdi. Punch'un kısa ve kalın bastonlu, çekinmeden, tüm sınıfların, tüm iktidarların temsilcilerini hedef tutardı. Schweik aksaçlı generallerin karşısında hazır ol durumuna geçip onlara öylesine lâflar yetiştiriyordu ki karşısındakiler şaşkına dönerlerdi.

Kahramanın seceresi

Charlie Chaplin hayatının yarısını bu kişinin maskesini aramakla geçirmiştir: görünüşü, giyimi, hareketleri ile insanları güldüren gülünç bir kişinin maskesi. Hayatının öbür yarısındada, bu maskenin sayesinde, kötü ve kabadayı insanların üzerinde kahkahanın aşındırıcı mikrobunu saçmıştır.

Yüzyıllar önce meydan soytarısının bastonu tüccarları ve polisleri hedef tuttuğu gibi, Charlie Chaplin de ince bastonunu sömürücülere, faşizmin kanlı diktatörlüğüne karşı kaldırmıştır; ve bu baston sihirli bir değneğin özelliklerine sahip olduğunu göstermiştir; korkunç bir imha gücüne benzer patlayıcı bir güldürme yeteneği.

Kötülüğe karşı yürütülen savaşta kullanılması düşünülen bu patlayıcı güc yıllarca süren yoğun bir çalışmanın sonucunda yetkinlenmiştir: ilk stüdyoların ufak odalarından çıkıp kahraman dünyanın ana yollarına uzanmıştr. İlkin, geleneksel ve herkesçe kabul edilen kişilerle bir ilişki kurdu. Fiziksel gücün, polisin darlığının, namussuz kişilerin kurnazlığı en çelimsiz, en zavallı, ve en zayıf kişinin tarafından dahi yenilgiye uğratılabileceğini açıklamıştır. İri gövdeli bir adamın altından iskemlesini çekmek; bastonla bir polisin hareketlerine engel yaratmak; bir ukalânın yüzüne kremalı bir pasta fırlatmak, bu şekilde pozlarını gülünç duruma sokmak, güçlerini eritmek kâfidir.

Kahkaha mikrobu onlara hücum eder.

Tercih edilen aksiyon tarzı gene de kavga idi; temsil edilen sahnenin tinselliği daima zayıf olanın üstünlüğü idi. Dünya daha uzaklarda, stüdyo duvarlarının dışında idi.

Charlie Chaplin neşeli bir soytarı olarak kalmıştı.

«Kral Lear»ın birinci perdesinde yaşlı Kral soytarının şakalarına katıla katıla gülmektedir. Sonra, düşünür» Sen acı bir soytarısın» der.

İkinci faaliyet devresinde, Charlie Chaplin tarihi yakından izlemeğe başlayıp «acı bir soytarı» oluverdi.

Şakalarında halk topluluklarının acı mizahı belirmeğe başladı. «Altın tutkusu» na tutulan hastalar sıra halinde karlı dağlarda ilerlediler.

Dickens'in sahifelerinden çıkmışa benziyen mumyalaşmış, asık suratlı hayır sever hanımlar zavallı serserinin elinden küçük dostunu kaptılar. Serseri ise geniş pantalonları içinde sendeliye sendeliye, o soytarıya yakışan gülünç yürüyüşü ile üzüntü dolu sokaklar, yetimhaneler, gece konukları arasında dönüp dolaşıp acı ve tatsız bir yaşantı içinde elinden alınan mutluluğun arkasında koşup durdu. Kötü ve duygusuz kişiler bu mutluluğu elinden kapmışlardı; o sadece düşlerinde tadını alabildi, düşlerinde cenneti yaşatabildi. Oysa o cennet dünyaya benziyordu, kanatlarını çırparak dans hareketleri yapar gökyüzü polisleri, dünyadaki polislere uygun kusursuz üniformalarile cennetin içinde uçuşuyorlardı.

Bu, Chaplin'in en ilginç filimlerinden biri olan **«The Kid»** (yumurcak) idi.

Yıllar geçer bir sürü yarı sersemleşmiş insan zinciri **«Asri Zamanlar»**ın yürüyen şeridi boyunca ezilmiştir; sonra, **«Diktatör»** de fa-

şist diktatörlüğünün korkunç «ghetto»su ortaya çıkar.
Çağımızın büyük hikâyesi başlamaktadır: acı bir soytarı tarafından anlatılan bir hikâye. Çağımızın en büyük hikâyelerinden biri olan, küçük bir işsizin küçük hikâyesidir bu.
Çağdaş dönemin bu şaşırtıcı belgelerini yaratmak imkânını Chaplin nerede buldu? Sanatın hangi arsenalinde hicivinin, fantezisinin, lirizminin metodların (yöntem) bulmuştur.?
Chaplin'in öncesine dönerek, soytarıların, palyaçoların, sirk ve fars mimlerinin unutulmuş, değeri tanınmamış soyuna bir göz atalım. Bu sefil yöntemlerin, birbirine benzer soytarılıklarının, usandıcırı bayağılıklarının, ardı ardına sıralanan çadır trüklerinin çağımızın en nükteden alaycısının en duygulu hikâyecisinin sanatını ne şekilde beslediğini anlamağa çalışalım.
28 aralık 1895 günü, Boulevard des Capucines'in 17 sayılı «Grand Café»sinde, kül rengi gölgeler bir perdenin üzerinde canlandılar. Şaşkına dönmüş seyirciler, Montplaisir'de Lumière fabrikasından çıkan emekçileri, Vincennes istasyonuna giren treni izlediler. Perdenin üzerinde canlandı hareketli olay büyük bir tepki yaratmıştı. Bu hayatın sadece tasarımı değildi, hayatın tâ kendisi idi.
Zamanla bu olağanüstü olay bir sanat oldu.
1900 yılında Méliès, gösteri süresi bir-iki dakikayı aşmıyan «sihirli, esrarlı ve trükajlı» 200 den fazla filim çevirmişti. Bu filimlerin karakteri adlarından belli oluyor : «60 saniyede on şapka imal eden hokkabaz», «Kaybolan bayan», «Mefistofeles'in laboratuvarı», «Sihirli ağaç» v.s.
«George Méliès sinemadaki tiyatro geleneğinin babası olmuştur.» amerikan sinemasının tarihçileri kendisinden bu şekilde bahsediyorlar
Bu tiyatro geleneği ne idi?
Bu geleneği anlıyabilmek için Méliès'in fantastik filimlerinin resimlerine bir göz atmak kâfi. Makyajların her çizgisinden, köstümlerin her ayrıntısından, her hareketten bu geleneği çıkartmak mümkündür.
Sinema salonuna çevrilen tahta kulübede sirk, varyete tiyatrosu ve müzik-hall at koşturuyorlar. Tiyatronun en kötü alışkanlıkları araya girmiş, palyaço meydanı boş bul-



ŞARLO DİKTATÖR/THE GREAT DİCTATOR
(faşizmin korkunç «ghettosu»!)



MÖSYÖ VERDİ / MONSİEUR VERDOUX
(«Mavi Sakal»ın Çağdaş Serüvenleri!)



SAHNE IŞIKLARI / THE LİMELİGHTS
(«Büyük Sinemacı»nın balesi!)

muştur.
Amerika'ya geçince Méliès'in fantastik filimleri büyük bir rağbet görüp güldürü filimle-in yolunu açtılar. Farslar, pantomim, bürlesk oyun tarzı yeni bir anlam kazandılar. Güldürü «Yıldız»ları aranmağa başlanıldı.
1912 yılının sonlarında amerikalı yönetici Cack Sennett, Fred Karno topluluğunun ingiliz bir pantomiminde oynıyan bir oyuncuyu keşfediyor. Bu oyuncu tiyatro locasında oturan sarhoş bir seyirciyi temsil ediyordu. Sennett bu oyuncuyu sinemada çalışması için davet etmeğe karar veriyor. Ne yazık ki ismini unutmuştur. Avukatına bir telgraf gönderip, oyuncunun adını öğrenmesi ve kendisine bir mukavele takdim etmesini ister. Kısa bir süre sonra bu cevabı alıyor «Delikanlının adı Charles Chaplin nokta kırk haftalık sağlam bir mukavele ile bağlıdır nokta sinemada şansını denemek niyetinde değil.»
Gene de Sennett bütün gücünü kullandı ve pantomim oyuncusu sinema oyunculuğuna geçti.
Eski bir yazısında Chaplin bunu açıklıyor «Seyirci üzerindeki kişisel etkim fars ve mimikte sahip olduğum bir çeşit bilgiye dayanmaktadır. Birçok sinema oyuncusu gibi ben sinemaya edebi dramdan gelmiş değilim. Bir Londra tiyatrosunda oynadığım, ve bir komi rolünde göründüğüm, «Sherlock Holmes» sahne eserinin birkaç gösterisi hariç, beraberimde sinemaya getirdiğim tüm oyuncu kabiliyetimi ve tecrübemi Fred Karno'nun topluluğunda aldığım derslere borçluyum.»
Kumpanyada pantomimin tüm gelenekleri mevcuttu akrobatik oyunlar, trükler, trajik güldürü, hiciv, v.s.
Melon şapkanın, dökülen ayakkapların, bıyık ve bastonun işlenildiği armayı, kahramanın şeceresini bulmıya çalışalım.
Sefil, herhangi bir haktan yoksun, seyyar tiyatro kumpanyaları yüzyıllarca diyardan diyara dolaştılar. Sahneleri meydanlardı; seyircileri sefil halktı; pantomim sanatları idi.
Onların üzerlerine köpekler saldırılır; hapishanelerde kapatılır; kilisenin ileri gelenleri onları afaroz ederlerdi, cesaretleri şehir duvarlarının ötesindeki çöplüğe atılırdı. Buna rağmen sanatlarını durdurmak, engellemek, ezmek imkânsızdı.
Halkın sanatlarına karşı duyduğu ilgi hükümetlerin kanunlarından, öbür dünyada çekilecek cezalardan daha güçlü idi.
XVII yüzyılın sonu ile XVIII yüzyılın başı arasında pantomim tiyatrolara girdi Paris'te bir italyan topluluğu Bourgogne Sarayında gösteriler veriyor, Londra'da pantomim Covent Garden ve Drury Lane tiyatrolarında devamlı bir şekilde yerleşiyordu. Pierrot'nun, Binbir Gece masallarının devresi idi.
Masal sahneye çıkmış bulunuyordu.
Zamanın edebi zevki tiyatroların sıralarını istilâ edip masalın pastoral fantasmagoriye yerini bırakmasını istiyordu. Pantomim bale oluyordu. Oysa en ucuz yerlerin seyircileri israrla beğendiği kahramanı istiyordu. Zamanla demokratlaşan tiyatro seyircisi eski sevgilisini yeniden şeref mevkine götürmüştü.
Parlak bale oyuncuları ve cambazları bir kenara iterek, masallardan kalan fantastik değişimleri unutkanlığa sevkederek kurnaz uşak, sahte ahmak bütün boyu ile yüceldi.
O her yere girerdi, hiç kimseden korkmaz, hiç kimseye karşı saygı duymazdı; esrarlı, yüce ve yapmacık olan her şeyi alay konusu ederdi.
Aziz Giorgio'ya saldıran canavarın boynuna atlar; Kral ile şakalaşır; Nuh'un gemisinde göbek atardı.
Kral ve Kraliçeleri, olağanüstü canavarları, sihirbazları, noterleri, tefecileri ve spekülâtörleri rezil ederdi; oburların yemeklerini yer, cimrilerin paralarını alır, yerin altından çıkıp havada uçar, ip üstünde oynardı, ruhunu şeytana satıp yeniden sahneye damlardı. Her zaman kaygusuz ve açtı; sıkmasıle kopan kahkahalarla bütün büyüleri ve sihirli yanılsamaları silip süpürürdü.
Adı Punch, Clown veya Pierrot idi.
Bu kişi iki yüce oyuncu tarafından canlandırılırdı İngiltere'de Grimaldi ve Fransa'da Debureau.
Bu oyuncuların sanatındaki sır ne idi?
Çadır tiyatrolarından çıkan mizahın gücü nerede gizleniyordu?
Grimaldı, anlatışı ve farsı bir araya getirip, masal dünyası içinde gerçek bir kişiyi yara-



ŞEHİR IŞIKLARI / THE CİTY LİGHTS («Karanlığın İçinden 1930»!)

tıyordu. Hiç bir zaman sihirli değneklere, sihirli kelimelere başvurmuyordu. Karıştığı güç durumlardan sadece aklına güvenerek sıyrılıyordu. Bağı sanatlarından yararlanarak kurtulabileceği bu durumlardan sırf aklının dikte ettiği gayet pratik yollarla kurtuluyordu. Sahne yapıntısında aklı başında olan tek kişi idi. Fantastik dünyanın bu pratik kişisi oyun arkadaşlarının buluşları ve kendisine gösteren azami ciddiyet sayesinde güldürücü oluyordu.

O olağanüstü sayılan durumlarda insancıl duyguları temsil ediyordu.

İnsancıl duyguların gerçekliği ile masalı yok edip gerçek duyguları yanıltıyordu. Esprisi fantastikti, ve fantezi her zaman esprilidir.

Debureau, XIX. yüzyılın ilk yarısında, sonradan Paris'in yeniden inşası sırasında yıkılan, Boulevard Du Temple'te ki ufacık, pis «Funambules» tiyatrosunun sahnesine çıkıyordu. Ehli köpeklerle birlikte beş paralık bir tiyatroda çalışan sefil bir soytarı idi.

Elimizde kalan bilgilerden, çok sevdiğimiz çağdaş oyuncunun benzeri olan bu kişinin bulunduğu halk tipi masalın bu garip tiyatrosu hakkında bir fikir edinebiliriz.

Gerçekçi edebiyat, «XIX. yüzyıl delikanlısı» tipi ile birlikte bize «kaybolan yanılsamalar» ın hikâyesini aktarmıştır. Taşra delikanlısı Paris'i fethetmek için gelmişti. Pis bir tavanarasının penceresinden büyük şehre bakıp, düşlerinde mağlûp edeceği anı yaşıyordu; oysa genç ve ateşli taşralıyı zaman mağlûp ediyordu; o ayni tavanarasında ya ölürdü ya da kişiliksiz insanlara karışırdı.

Debureau, dünyadaki yerini arıyan oysa hiç bir yerde hiç bir kimseye yararı dokunmıyan «XIX. yüzyıl delikanlısı» nı karikatürize etmişti. O hiç bir zaman yerini bulmazdı utangaç ve sıkılgan hallerile hiç bir sonuca varamıyordu. Kovuluyordu, dövülüyordu, takip ediliyordu ve kendisine kötü muamele edenlere karşı aynı yumruklarla, ayni hareketlerle dövüşüyordu. Aşkı ve serveti elde etmek için sihirli halının üzerinde savaşlar, serüvenler cereyan ediyordu. Halının yanında sevdiği kızın peşinden koşan Debureau duruyordu; fakat kötü ruhlu rakibi elindeki sihirli değneği ile yaklaşıyor, onu üzerinde bir tek gömlekle bırakıyordu. Bu fantastik başlangıçtan

sonra, hiç te fantastik olmıyan bir jandarma çıkagelip yarı çıplak adamı karakola götürüyordu.

Sihirbazla genç kız bir çamaşırhanede saklanırlardı. Onları aramak için Debureau da oraya gelirdi. Rakibi çamaşırları çalar, Debureau hırsızlıkla yargılanıp dövülürdü.

Kısacası devamlı şanssızlığı uğrayan, sahne düzeninde dahi yerini bulamıyan bir kişi idi bu. Oysa sahnede oynanan bu oyun bir yerinde hayatı yakındı ve Debureau'nun oyununda kavgaların, düşüşlerin güldürü gücünden çok daha önemli bir şey vardı.

Beyaz gömleği, yırtılmış siyah bir elbise ile değiştirin, unla boyanmış yüze bir bıyık yapıştırın ve karşınızda Charles Chaplin'i buluyorsunuz!

LORD ALTÜST

İngiltere'de, Noel bayramı kutlanırken, şehir otoriteleri iktidarlarını ve ayrıcalıklarını kaybederlerdi. Yeni hükümet, bayram eden halk üzerinde otoritesi olan hükümet, halk tarafından seçilirdi.

Lord Mayor erklerini Lord Lltüst adını taşıyan bir görevli aktarırdı.

Ve, Lord Altüst Noel babanın koluna girip, eski bayramın neşesini yönetirdi.

Düzenle, gündelik adetlerle, alışkanlıklarla ve kurallarla ilgili her şey kanun dışı edilirdi.

Mantıksızlık, saçmalık, olağanüstülük hüküm sürerdi.

İngiliz tiyatrolarında, hakemi Lord Altüst olan Noel pantomimi sahneye konulurdu.

Charlie Chaplin bu Lord'un ilmini derinlemesine tetkik edip diplomanı Fred Karno ikinci pantomim topluluğunun üniversitesinden almıştır.

Fantastik serüvenlerin sihirli diyarına girmiş olan Debureau gibi, Chaplin de tanımadığı Hollywood diyarına girmiştir.

Onu elinden tutup götüren Vakvak baba idi (amerikan güldürü filmi yaratıcısı Mack Sennett hakkında Amerika'da yazılmış bir kitap bu adı taşıyor). Yeni yolları açan, yeni estetiği kuran üç kişi vardı: David Griffith, Thomas Ince ve Mack Sennett. Fazla alçak gönüllü davranmıyan amerikan gazetecileri onlar için «Leonardo da Vinci, Rodin, Molière» diye bahsederlerdi.

Yüz yıl içinde Debureau'nun ilhan perisi cinsiyet değiştirip Kaz Ana dan Vakvak Baba olmuştu. Bu arada çadır tiyatrolarının sahnelerinde birçok olaylar cereyan etmişti. Offenbach'ın gürültülü kan-kan'ı doğmuş; ondan sonra toptan alınan ve «music-hall»lerde parekende satılan masal türüne sıra gelmişti; ardında amerikan sahnelerinde, beyaz eteklerini kaldırıp, «İngiliz Sarışınları» (ilk girls topluluğu) görülmüş; nihayet,ingiliz esprisinin yepyeni bir örneği meydana çıkmıştı: eksantrism.

Bütün bunlar, Georges Méliès'in denemelerinden doğan, (amerikalıların slap stick dedikleri), kısa metrajlı eksantrik güldürüyü besleyip yeni bir yola itmişlerdi.

Halk tipi amerikan esprisinin, düşünürlerin hudut ya da batılı dedikleri esprinin, başlıca temellerinden biri «pratik şaka» idi. Bu güçlü öncülerin neşeli içgüdülerin kurbanı olan kişinin çoğu zaman yaralanması ile sonuçlanan bir çeşit sosyete oyunu idi.

Medeniyetin gelişmesile, bu çeşit esprinin doğurduğu ve ölümle sonuçlanan kaazların sayısı belirli bir şekilde azalıp, zararsız «pratik şakalar» geniş miktarda makinelerle yapılmağa başlanıldı. Büyük kentlerde bu çeşit sosyete oyunları satan dükkânlar açıldı. Zamanla amerikan güldürü filimleri bu güldürücü nesnelerin katalogu, güldürücü oyuncak fabrikalarının ilâncısı oldu.

Filimlerin kahramanı bir oyunu bırakıp öbürüne geçerdi iskemlesinde sinek kâğıdı bulur; bir ip kopup başına su dolu bir kova düşer; akla hayale sığmaz bir parabol çizdikten sonra kremalı bir pasta yüzüne yapışır; geçerken bir kalas kırılır, aşağıdaki çamurlu sulara gömülür

Odalarda, yollarda, meydanlarda saklı bir süprizli oyuncaklar diyarına bir insan itilirdi. Ardı ardına gelen bu tuzakların arasında geçmesi lâzımdı. Vakit az olduğu için adam acele edip koşmağa başlardı. Takip edilip kaçardı. Daha da hızlı koşardı; üzerine un atılır, su dökülür, bir köprüden aşağı yuvarlardı; yapışkan yüzünü hedef tutar, polislerin değnekleri başına inerdi ve zavallı koşmağa devam ederdi dengesini kaybederdi, düşerdi kalkıp yeniden kaçmağa başlardı. Bu koşusunda sokaklardan, yollardan geçerdi peşine takılanların bisiklet, mo-

tosiklet ve arabaların tekerlekleri daha hızlı dönüyordu, ve kendisi bir yarış atından bir spor arabadan daha çabuk koşardı.

Mack Sennett sürü halinde, koşan bu insanların dizisini yaratıyordu. Bunları harekete geçirmek için akla sığmaz bir sistem bulup bu sistemin gelişimi için fantastik kanunlar tespit etmişti.

Masallar, insanları taşa, nebatları insana ve canavarları ağaca çeviren sihirli kelimeleri kullanıyorlardı.

Vakvak Baba gerçeği fantastike, olağanı olağanüstüne, mantık olanı olmazlığa çeviren yeni bir sihirli kelime yarattı.

Bu kelime «gag»dır: gündelik konuşmamızda çevrilmesi adeta imkânsız olan bir terim.

Gag yerine değiştirmiş bir düşünce tarzı, neden ve sonuç arasında bir karışıklık, yaratıldığı gaye ile karşıtlaşan bir şekilde kullanılan bir obje, gerçek olan bir metafor, metafor olmuş bir gerçektir. Mantığı kanun dışı eden bir dünyanın kapılarını açan eksantrik bir maymuncuktur.

Amerikan ilâncılığı bu tarz bir yolun pratik yararlığını ilk anda kavramıştı. İlgiyi çekmenin, şaşırtmanın, insanları durdurmanın, bir adı akıllarında tutmanın gerekli olduğu memleketlerde olağan ilişkilerin değişmesi en iyi ifade tarzı oluyor.

Amerikan güldürü filmi hiç bir zaman masalların klâsik malzemesini kullanmadı: sihirbazlar, yerden çıkan şeytanlar, herhangi cinsten olağanüstü değişimler yer almazdı. Dış anıklanmalar tamamen gerçekti: çiklet çiğniyen kaidelere uygun üniformalar giyen polisler; puro içen iri gövdeli kabadayılar; şapkaları enselerine kaymış beyler; gözlerini korumak için alınlarında yeşil bir (visiere) giyen yazıcılar. Her şey gerçeğe uygundu: olağan insanlar olağan Smith and Wesson tabancalarile ateş ediyor, 1912-13 Ford modeli arabalar kullanıyor, amerika yollarının gerçek asfaltı üzerinde koşuyorlardı.

Her şey gerçekti; sadeec olağan çevresinden çıkartılmış ve varlık kanundan ayrı bir kanuna göre değiştirilmişti

Bu yeni kanun eksantrizm idi, Lord Altüst'ün son yeri.

Masalın temel yöntemi fantastik kişilerin hayat ve hareketlerin gerçekçi bir tarzda betimlemesi idi. Hayal ürünü olan bir büyücü olağan bir insanı betimleme için kullanılan detaylarla anlatılıyordu.

Masal olağanüstü şeyleri gerçekleştiriyorsa eksantrizm de gerçeği olağanüstü durumuna sokuyor.

Eksantrizm karşıtların aşırılığından doğmuştur.

Bu yeni anglosakson esprisinin başlıca unsuru karışık öğeleri karışık bir tarzda birleştirilmesidir. Bu birleşme ne kadar inanılmaz ise güldürü efekti de o kadar belirli olur.

Eksantrik sanat hicivdan doğmuştur. Aristofan'ın «Kuşlar»ından John Gay'ın «Dört Paralık Opera»sına kadar hicivin yüzyıllık tarihinde eksantrizm öğeleri, bulunabilir. Oysa bütün bunlar uzak öncülerdir; en yakın öncüsü ise şakadır (blague).

Gag'ın sırf espri olmadığı gibi (blague) da basit bir şaka değil.

«Blague» (Şaka), İkinci İmparatorluk sıralarında Paris bulvarının beğenilen terimi idi.

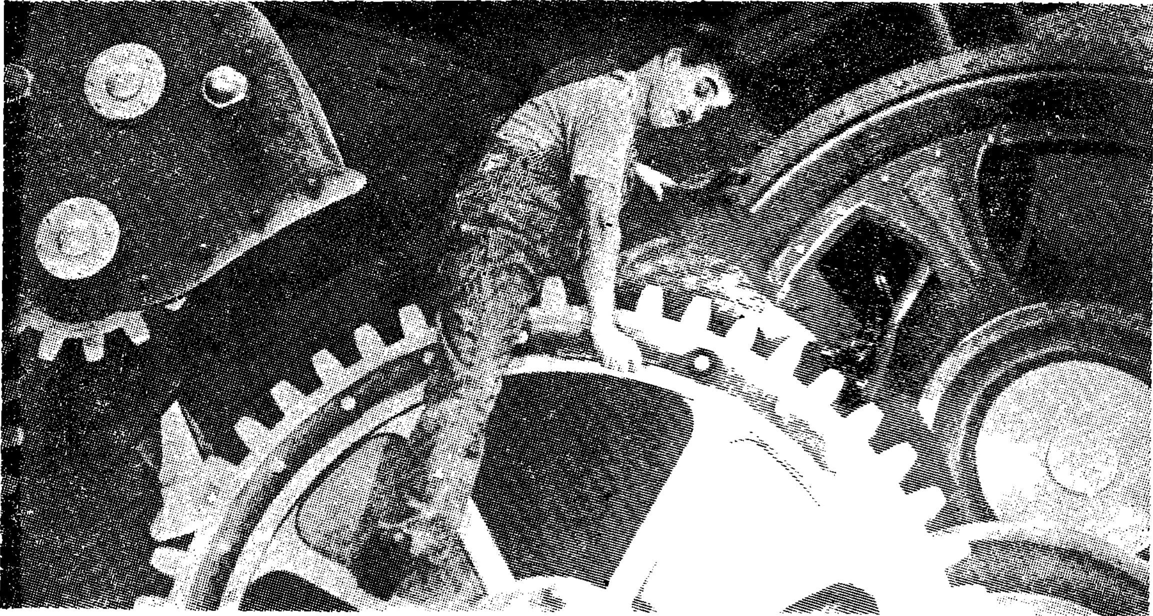
«Blague bulvarların hicvidir», Paris gazetecileri öyle yazıyorlardı.

Blague herkesin ve herşeyin (sinik) alayı, boşaltılması, karikatürüdür.

Offenbach ve Herve «blague» yapıyorlar; elindeki şemsiye ile kan-kan oynıyan Kral Menelaus, haçlı seferlerine katılmak için trenle yola çıkan şövalyeler, kutsal yerleri bir maskeli balo ile karıştıran Genevieve de Brabant, Mavi Sakal tarafından katledilen kadınları elektrik cereyanı ile dirilten alşimist de birer blague.

Blague'dan gag'a geçiş düşüncenin bir açıklaması ile oluyor. Toplumsal kurallara karşı yürütülen hiciv kaybolup, karşıtlıkları değişik öğeleri yaklaştırma yoluna giden bir biçime kayıyor. Ve bu biçim gittikçe mekanik bir yönteme doğru evrimleşiyor. Hiciv yerini iperbolik bir fars'a bırakıyor; amaç alay etmekten çok güldürmektir. Hicivi daha sargıcı duruma sokmak için bir karşıt sistem olarak düşünülen eksantrizm sonunda hicvi de ortadan kaldırıyor. Eksantrizm XX. yüzyılı kapitalist bir şehrin mizah sanatı oluyor. Eski mizahın küflenmiş unsurları bundan böyle rafa kaldırılıyor sevgililerin karışıklıkları, uşakların kurnazlıkları, garsonların serüvenleri, masalın şiirsel gerçek üstücülüğü

gibi.
Eksantrik sahneye çıkıyor.
Evrensel orantılar yok edilip kahkahalar yaratan yeni bir kanuna göre yeniden kuruluyor. Ufacık şeyler genleşip büyümüş, kocaman şeyler ise ufalmıştır. Düzgün olan her şey ortadan kaldırılmıştır. Giyim eşyaları, yeni ve değişik boyutları ile insan vücudunun üzerinde dikkati çekiyorlar; parmakları olağanüstü uzunlukta olan eldivenler; kollardan aşağı, uçuruma uçar gibi, yuvarlanan manşetler; aşırı bir şekilde dar ya da saçmacasına geniş pantalonlar; gömlek yerini gören jileler...
Gülme robotu şirklerin arenasına çıkıyor; omuzlarında, boyutları dışında, herhangi bir bina kapısından ayrı olmıyan küçük bir kapı taşıyor. Kapının boyutları küçük, oysa üzerinde ki kilit normaldır. Soytarı bu kapıyı arenanın girişine yerleştiriyor. Daha öteye gidemiyor. Günlük yaşantının bir kuralıdır bu: bir odaya girmek için kapısını açmak gerek. Kapı da koca bir anahtarla açılır, sonradan kilit dikkatle kapatılır, gülünç robot yeniden kapıyı sırtlayıp gösterisine devam ediyor.
Bu garip kişinin her hareketi, odasının kapısını açan herhangi normal insanın hareketlerile kusursuz bir andırış göstermektedir. Zincire bir tek halka eksik oda varolmamakta.
Temel görüş yok, sadece ayrıntılar var.
Bu ayrıntılar doğrudur, ve yeni mizahın temel noktası ayrıntıların, aksesuvarların doğruluğundan çıkmaktadır, oysa öz eksiktir.
Bu yeni tip soytarını nher davranışı, her tepkisi, her duygu ve düşüncesi daima bu değişmez eksantrizm kanununa bağlıdır.
Başına vururlar, güler.
Ona bir kemanla yayını verirler, yayı omuzuna dayayıp kemanı üzerine sürter.
Arkasından silâh atarlar, döner, gülümser, şapkasını çıkartıp kibarca selâm verir.
Bu artık yüksek parodi değil, değişmiyen kuralların, korkunç toplumsal kaidelerinin parodisi değil: bu insanın parodisi.
İnsan baş aşağı edilmiştir.
Altüst olan bir dünyanın mizahı bu.
Altüst olan bu dünyada fert kaybolmuştur.
Kurtulan son palyaço mekanik bir robot, şaşırtıcı oyuncaklar imal eden bir fabrikaya uygun garip bir örnektir.
1914-18 dünya savaşından önce ilgiyi çeken eksantrizme iki yol açılıyordu, birincisi «harabolmuş vicdan» taraftarlarının dekadan ve dejenere sanatı, yani Marinetti'nin sayılı bildirisi «Öncülerin ve şaşkınlıkların tiyatrosu», idi.
O bildiride, eksantrizm kültür kavramı ile alay ediyor, töre, hak, insanlık fikirlerine karşı patırdılı bir saldırıya girişiyordu.
Ve bu bildirinin sözleri, kültürün faşist dü-



ASRİ ZAMANLAR / THE MODERN TİMES (Makinaya karşı insan!)

şünürünün sonraki davranışlarını yansıtıyordu

«Varyete tiyatrolarının gösterilerinde mantığı tümü ile yok etmeli; aşırı bir zenginliğe yer vermeli; karşıtlıkları çoğaltmalı ve sahnenin hakimiyetini saçmalığa, olmazlığa garantili bir şekilde devretmeli.»

«Beethoven, Wagner, Bach, Bellini ve Chaplin'in yapıtlarını napoliten şarkıları ile karıştırıp bir kat daha canlandırmalı. Mounet-Sully ve Mayol'u, Sarah Bernard ve Fregoli'yi bir arada sahneye çıkartmalı. Beethowen'in bir senfonisini sondan başlıyarak çalmalı. Tüm Shakespeare'i bir tek perdede özetlemeli, ve en sayılı yazarlar için de aynı şeyi yapmalı. Cid'in rolünü bir zenciye vermeli, Ernani'yi belden aşağı bir çuvala sokulmuş oyunculara oynatmalı. Bir tragedyanın en had noktasında eğlendirici düşüşlere meydan vermek için sahneye sabun sürmeli...»

Eksantrik sanatın ikinci yolunu Charles Chaplin bulmuştur.

Chaplin bir şeyi yaratmaktan çok, bir şeyin devamını sağlıyan bir kişi olarak Sennett'in karşısına çıkmıştır.

Karno pantomimlerinin kahramanı yüzüne fırlatılan kremalı pastaların, başında kırılan bastonların, üzerine dökülen suların altında şaşırmadı. Varyete oyuncularının oğlu, başarılı pantomim oyuncusu varyete tiyatrosunun sıralarını stüdyonun kapısından ayıran hududu rahatça aşabildi.

Ve şanlı bir pantomim oyuncusu topluluğu da bu hareketini benimsedi.

Grimaldi ve Debureau hediyelerini beşiğine astılar.

Punch bastonunu eline sokuşturdu.

Shakespeare'nin soytarısı şapkasını ensesine dayattı.

Yeni sanat karşıtlıklar kanunu ilân ediyordu

Chaplin karşıtlıklar yaratmağa konuldu ve sanatını açıklıyan ilk iki karşıtlıkları ortaya attı

— güç bir duruma düşen bir insan

— böyle bir durumda olmakla beraber kendi onurunu muhafaza etmeğe çalışan bu ayni insan.

Sennett'en kalma bir hayli sevimsiz durumlar vardı: kayıyordu, düşüyordu, kirleniyordu, dayak yiyordu.

Chaplin bu olayların neşeyi nasıl doğurduklarını, bunları ne şekilde yetkinleyebileceğini araştırıyordu.

Eski bir yazısında, bir sahnesinde pencereden bir dondurmayı farkına varmadan düşürdüğü, ilk güldürü filimlerinden birinin konusunu anlatıyor. Dondurma bir bayanın ensesine düşer, kadın feryadı basarak havaya fırlar.

«Oyuncuyu huzursuz bir duruma sokan olay seyirci için olağan ve kolay anlaşılan cinsten olmalı, aksi takdirde seyirci anlıyamaz. Örneğin, seyirci dondurmanın soğuk olduğunu bildiği için gayri ihtiyarı ürperir. Dondurmanın yerinde seyircinin bilmediği bir şey olsaydı, seyirci de etkilenmeden sahneye şahit olacaktı. İlk güldürü filimlerindeki kremalı pastalardan doğan neşe insan huyunun bu özelliğine dayanmaktadır. Bu çeşit bir pastanın nasıl kolayca ezildiğini herkes biliyor, dolayısile her seyirci böyle bir olayla karşılaşan oyuncunun durumuna yakındır.»

Bütün yaşantısı, sanatının bütün geleneklerile Chaplin daima halka bağlı kalmıştır.

Bu yüzden, huzursuz durumlar aradığında, seyircilerini bir dondurmanın doğurduğu soğuk duyumundan ya da kremalı bir pastanın yapışıklığından daha fazla ilgilendiren durumlara işaret etmekten kaçınmazdı.

Boyunu bilen Chaplin, karşitlik yaratmak için, iri yarı rol arkadaşları aradı : koca gövdeli birile kavgaya tutuştuğunda huzursuz durumlar yaratmak imkânını çok iyi anlıyordu.

Oysa ufacık Chaplin'le güçlü bir dev'in arasındaki çatışmadan çok daha ilginç, çok daha etkili, sınırsız, kurnaz, kocaman bir durum, bir karşıtlık vardı hayat.

Chaplin, «dünyanın onda dokuzu zavallı insanlardan teşkil edilmiştir» yazdığına göre, seyircilerinin dondurmalardan, kremalı pastalardan doğan huzursuz durumlardan çok daha yakın gelen bu hayatın görüntüsünü biliyordu.

Bu şekilde «köpek hayatı» imgesi filime giriyor.

«Güç duruma düşüp kendi onurunu kurtarmağa çalışan» insanın daha etkili olacağına göre, yaratıcı yapıtının temel teması ortaya çıkıyor: «en üstün insancıl özelliklerini korumağa çalışan oysa bir köpek hayatı yaşı-

yan insan.»
İlkin bu tema güldürücü olmayıp, gülünç kalmakla yetiniyordu. Hayat, zavallı insanın yapamadığı binlerce işin toplamı gibi görünüyordu. O ne banka memuru, ne terzi kalfası, ne boks şampiyonu olabiliyordu.
Bazen bir baltaya sap olabiliyordu, oysa bütün seyirciler bunun inanılmaz bir sonuç, Lord Altüst'ün bir şakası, olduğunu biliyorlardı.
Böylece işsizlik teması doğuyordu.
Günün birinde Sennett büyük bir eksikliğin, bir ritim kusurunun farkına varıyor.
Filimlerindeki koşan dünya bir an için temposunu yavaşlatıyor.
Şapka ve koca pantalon gag'ı duruyor.
Karton maskeye takılan siyah cam inciler değişik bir ışık altında göz oluyorlar.
Üzgün gözler !
Mekanik kukla insan olmuştur.
Ve, aniden, güldüren her şeyin gülünç olmadığı, güldürücü bir buluş gibi sayılan her şeyin sonunda hayattan pek uzak kalmadığı anlaşıldı.
Eski halk kahramanı, acı soytarı, beyaz perdeye girmişti.
Eski pantomimlerin en tutulan konularından biri «Ormandaki Çocuklar»dı. Sefil ve aç iki çocuk cadılarla dolu bir ormana girerler. Açlık, yağmur, kar ve yırtıcı hayvanlarla karşılaşırlar, sonunda iyi kalpli bir peri kızı onları kurtarır. Chaplin korkunç ormanın yerine çağdaş yaşantıyı ortaya attı, iyi kalpli peri kızına önem vermedi.
Hayatla fantezinin birleştiği noktayı bulmuştu.
Masal ve gerçek.
Olmazlık ve gerçek.
Charlie Chaplin her şeyin halen baş aşağı olan bir dünyanın yolunu göstermiştir.
Her sefer, her filminin sonunda, daima akıllıca düzenlenmiş bir dünyayı aramak için yola çıkıyor.
Bu çeşit bir dünyayı bulmak için, bu dünyamızı işgal eden saçmalıkları, mantıksızlıkları ortadan kaldırmalı. Bu saçmalıklarla mücadele etmek için küçük Don Kişot, bir şerit gibi uzanan yolda, miğferi olan melon şapkası, mızrak gibi kullandığı bastonu ile yılmadan koşuyor.

Çev Giovanni Scognamillo

BİN YÜZLÜ ADAM

JERRY LEWIS

NAME: Jerry Lewis
ADDRESS: Hollywood Calif. & Newark N.J.
OCCUPATION Actor, Producer, Director, Singer, Comedian, Composer, Master of Ceremonies, Pantomimist, Orchestra Leader, Musical Arranger, Tap Dancer, Ballet Dancer, Dancer of Kazatsky at Weddings & Bar Mitzvahs, Recording Star, TV Producer, Talent Scout, Business Man, Author, Fund Raiser for Charities, Philosopher, Martyr, (continued on other side of card)

Lewis sinemasının göbeğinde ve yanlarında oluşup değişen temalarla biçimsel oyunların karmaşıklığını, yoğunluğunu anlamak için aslında hiç de doyurucu olmayan küçük sözlüğümüze bakmak yetişir. Bu sözlüğe bakmak yetişir. Bu sözlüğe bakmak, Lewis'-in filmlerini kuş bakışı seyretmişcesine, onlardaki bütün ögeleri, anlam ve biçimleri işleyen iki dizgeyi (système'i) biraraya getiren, onlara yön veren iki temel ilkeyi karşımıza çıkarmaktadır.

Birkaç ufuk. Bu ilkelerden biri, **ikiye bölme,** iki yönden ele alma ilkesidir, ve bu da iki bakımdan değerlidir. Önce tema açısından: İkili oyun teması ve beraberinde getirdiği bütün o ters yüz etmeler, maskeler, aynalar, benzerkişiler, modeller (tabiî, bunun yanında, benzerlik ve ayrılık, kimlik ve başkalık kavramları üzerinde baş döndürücü değişimler), tek bir nitelik çevresinde toplanan sayısız kişiler, vb. Sonra, yapı açısından ikileme: hem sinemacı Lewis'in ikili görüntüsü (kimi zaman da üçlü: ilk ikisine, oyun kişisinin eklendiğini de görürüz çünkü). Bu heryerdeliğin dalgaları sonsuza dek uzayıp gitmektedir, çünkü iki rol ya da kutup arasındaki alış-verişler yalnız «filmin çekildiği sahnede», yani anlatımın dışında, yapıtın gerisinde değil, kimi zaman, anlatım içinde olmakta; Lewis bin bir çeşit yüzle karşımıza çıkmakta, kendisi de başkalarını oynatan bir oyuncu rolünü oynamakta; oyuncu, yaratıcı ve yaratıklar arasında mekik dokumaktadır. İşte o zaman, hem de son derece ince bir düzeyde, İki Yanlılık kavramı filmlerin biçimine bulaşmakta ve filmin yarattığı gösteri, aynı zamanda, filmin akışını ve kendisini oluşturmaktadır (**The Patsy, Three on a Couch**).

Belli ölçüde birinciye bağlı olan ikinci ilke, daha çok yapıyı, filmlerin bütün olarak sırasını, düzenini ilgilendirmektedir. Lewis'te sürekli olarak karşımıza çıkan «belirsiz» ya da «açık» bitişler (ki bunlar zaten güldürünün belli başlı, hattâ başka bir düzeyde, kurucu ögesidirler iki çözümlü, iki özlü «düşüşler»): yani, hiç değilse, akılsal bir «çözüm» bulunamadığı, anlatım sırasında ortaya konan, daha doğrusu üst üste yığılan durumları birbirine bağlayacak ortak bir bağ bulunamadığı için, dramatik çizgi gelişecek yerde olduğu yere çakılıp kalmakta, kendi içine dönmekte, kendi gidişiyle yaşadığı anlamları ele alıp yadsımakta, ve en sonunda, sarmal bir eğri gibi, kendi kendini yansıtıp üretmektedir: böylece, gerilimin düşüş noktası, başlangıç noktasının hemen yanıbaşına gelmektedir (ama bitişik de değildir: «İki ucu kapalı» bir çember yoktur karşımızda).

İki yönlülük - ikileme. Gerçekten de konusu zaten bu olan **The Nutty Professor** dan bu yana, Lewis'in her yeni filmi biraz daha çılgınlaşmakta, filmin gidişi iyice küçük ayrıntılara inip kıyıda köşede dolaşmakta, iki yönlülüğün çeşitli biçimleri ve sonuçları üzerinde oynamaktadır; burada artık Lewis'in, yatırılan para ve yaratılan ürün, yapımcı ve



BÜYÜK AĞIZ / THE BİG MOUTH
(Hollywood'un süprülen yılları!)

oyuncu olarak, bütün varlığı işe karışmaktadır; ve bunun nedeni, kimi zaman, kendisinin oynadığı kişilerin sayısıdır (**The Nutty Professor** da iki, **The Family Jewels** de yedi **Three on a Couch** da dört); ya da - daha basit olarak -, iki yönlülük, bazı filimlerin içinde, özünde vardır (**The Patsy, The Big Mouth**), dürtücü ilkeleridir (**The Patsy** de, yitik bir **modelle** karşılaşma denemesi, **The Big Mouth** ikili bir karşılaşmanın yansıtılışı: karşılaşma hem bir rastlantı sonunda olmakta, hem de oyun kişisi kendisine tıpatıp benzeyen birini bulmaktadır.) Bunu böylece saptadıktan sonra, Lewis konusunda uzmanlaşmış kişilerin, bu iki yönlülük kavramına, geriye dönüşlere, kiremit gibi üst üste koyuşlara, araya konan ayna ve görüntülere başvurmadan Lewis'î açıklayabileceklerini düşünmek hayli **güçtür.**

Bununla birlikte, ikileme fikri ne denli tükenmez bir kaynak olursa olsun, bunu Lewis'in yapıtına yerleştirmeye kalktığımız zaman, onu merkezî de olsa - **tema** gibi görmek, yapacağımız araştırıyı daha başından yanlış yola sokar .Çünkü, Lewis'in filmleri, bu ikileme'yi çeşitli düzeylerde yapıtın içine yerleştirmekle, her şeyden önce, onun hakkında her şeyi, ve bütün veriliş biçimlerini ortaya sermektedirler (oyunlar, biçimler, öz ve sayısız özler); öyle ki, alacağımız örnekler ne denli çok ve belirgin olursa olsun, açıklamayı işlenen temaların filmlerdeki ve filmler arasındaki uygulanışına, bunların ima ettiği şeylere indirgemek, Lewis'in o dağınık, ardı arkası gelmeyen anlatımını boşu boşuna uzatmak olur.

Gerçekten de, (ikili, üçlü, ya da sayısız) düzeyde geçen, akıp giden ve birbirlerini tamamlayan Lewis'in filmleri kendi çözümlemelerini, ister istemez, kendi içlerinde taşımakta, kendi tutamak noktalarını, kendi kıyaslama ve eleştiri dizgelerini yanlarında getirmektedirler: önümüze bir sürü ayna çıkaran, kendileri de aynalık eden bu filmler, kendilerini de ortaya koymaktadırlar. İki yönlülük, iki açıdan anlatım, tema olarak, kendi başına yeterlidir· kendi olumlaması, kendi örneği, kendi sayımı yine kendisidir; onu çözümlemeye kalkmak, bir anda, onun iki yönlü duvarlarının çevrelediği tuzağa düşmek,

çağlayana katkıda bulunmak olur. Nitekim, «The Nutty Professor»daki tıpatıp benzer iki kişinin göründüğü bölümleri saptayıp sıralamakla, «The Family Jewels»deki amcaları, «Three on a Couch»daki hekimleri sayıp dökmekle hiç, ama hiç bir şey anlatmış olmayız. Tema olarak ayağımıza köstek vuran ikileme kavramı, buna karşılık, filmlerin **işleyişi**'ni ortaya çıkarmaktadır. Ama o zaman da, kavramı, dinamiği içinde ele almak gerekir: yani tutamak noktaları ve benzeşmeleri doğrultusunda değil, değişimler, her seferinde getirdiği değişiklikler açısından.

Her şey temel örgünün yanında yöresinde başlamaktadır. Bütün filmlerinin hem oyuncusu, hem yönetmeni olmak: Lewis için, iki yönlülüğün başlangıç noktası budur işte. Ama bu ilk ikiye ayrılış, durduğu yerde duramayışa açılan bu pencere, her şeyin başı olmakta, bir kez başladıktan sonra da,filmden filme belirginleşerek sürüp gitmektedir. Belirginleşerek, aynı zamanda, yapıtın dışından içine yönelerek: kameranın gerisindeki açık alandan, önündeki dolu alana doğru kayarak. Başlangıçta, biri merceğin görüş alanında, birr dışında iki Lewis var idiyse («The Bellboy», **The Errand Boy, Ladies' Man)**, az sonra, görüş alanı içine, ikincinin yanına, bir üçüncü gelecek **(The Nutty Professor)**, çok geçmeden bunu, az ya da çok değişik, daha bir sürüsü izleyecektir; aynı yaratıcı başıboşluğun birbirini kovalayan bu birikintileri, gelip, aynı dar alana, kameranın sınırlı görüş alanına (yani, yapay evrene) hapsolacaklardır. Aynı tortulaşma tekil'le çoğul arasında, filmin dışıyla içi arasında da vardır: anlatımın yapıldığı ıssız kıyı köşeden, anlatımın temelini oluşturan kalabalık merkeze doğru bir hareket göze çarpmaktadır. Ancak, kameranın arkasında birçok Lewis'in bulunduğunu hayal edemeyişimiz, kamera önünde bir sürü Lewis bulunuşunu açıklamaya yetmez. Bütün bunlar; filmin görüş alanı içinde kalan ve filme çekilen şeyle filimci arasındaki ilk denge (yani Lewis'in ilk üç filminde gördüğümüz denge), ancak, yaratıcının karşısındaki yaratıkların sayısız ölçüde artışıyla, yani bir dengesizlik aracılığıyla ve bu dengesizliğin içinde muhafaza edilip sürdürebilirmişcesine olmaktadır. Sanki, Lewis'in kendine güveni, ustalığı, teknik yaratıcılığı geliştikçe, dengeyi sağlayabilmek üzere, öbür kefede, yani perdede, daha çok kişi ve oyun ustalığı bulunması gerekmektedir.

Böylece, Lewis'in yapıtını gösteren gelişim çizgisi, zincirleme bir artışı gerektirmektedir; her yeni film, bu yeni filmin Lewis'e sağladığı yeni güçleri gerçekleştirebilme, dengeleme, ödünleme (telâfi edebilme) göreviyle yükümlüymüş gibi, onun çekeceği ve oynayacağı **ürünlerin** sayısını kendiliğinden arttırmaktadır.

Başka bir düzeyde parçalara bölüş: Bunu saptadıktan sonra, iki yönden ele alma ya da çoğaltma kavramları, sözünü ettiğimiz üretme işlemleri konusunda aydınlatıcı olmaktan çıkmaktadırlar: gerçi bunun ilkesini göstermekte (ödünleyici arttırmalar, patlamalar, birtakım dayanaklar üstüne oturtma ve sayısız yansıtmalarla yüzeye çıkarma), yalnız bu işi, eldeki verilerle yaratılan ürünler aynı yapıdanmışcasına yapmaktadırlar. Oysa, Lewis'in perdedeki (ya da kameranın görüş açısı içindeki) benzerleriyle asıl Lewis arasındaki ayrım, birincilerin ikincinin bir ya da birçak benzeri oluşunda değildir, birinciler filmin kişileridir ve anlatımın ayrılmaz parçalarıdır, oysa onları filme çeken yaratıcı, yönetmen olsa bile anlatımın dışındadır, ona yabancıdır. Lewis'in ürettiği, canlandırdığı, yorumladığı ve filme çektiği bu ürünlere «Lewis'in benzerleri, ikiz kardeşleri» adını vermek, yanlış olmakla birlikte, yalnızca anlatım kolaylığı için başvurulan bir yoldur: onlar görüntü ve sesten kurulmuş varlıklardır ve ancak ses ve görüntüyle bir benzerleri yaratılabilir ya da varlıkları ödünlenebilir.

Demek ki, ilk elde karıştırabileceğimiz iki şeyi kesin olarak birbirinden ayırmak gerekmektedir: karşımızda dokunulmaz bir sınır çizgisi, yani kameranın görüş alanı vardır, bu çizginin gerisinde iki Lewis (bu sayı bugüne dek ne artmış, ne de eksilmiştir, hep ikidir), yani sinemacı ve oyuncu Lewis'ler çalışmaktadır; çizginin önündeyse, hepsi de aynı «off» (yüzeysel) bağdaştırma ilkesine uyularak üretilmiş, ama hiç bir zaman kendisine benzemeyecek kişiler dolaşmaktadır. Bu kişiler arasında yeniden birtakım alış-verişler olmakta, birbirinin yerine geçmeler görül-

mektedir; bu, salt anlatımsal bir bağdaştırma çabasından ileri gelmekte, oyuncu Lewis tarafından oynanmış olsun ya da olmasınlar, bütün kişi ve maskeleri aynı filimsel gerçeklik düzeyine koymaktadır. Demek ki, Lewis'in **çalışmasını** bir ilikeme biçiminde ele alsak bile, bu çalışmanın ürünleri, yani film kişileri kendi aralarında yaşarlar, kendilerini doğuran ikiliği yeniden ikiye bölmezler, Lewis'i de bir kez daha çoğaltmazlar ,yalnızca kendi aralarında çoğalırlar, yani bir bakıma ikiye bölünerek, görüntülerin ve seslerin görüntü ve seslerinin büyültülmesiyle, bir şeylerin kendi üremesiyle çoğalırlar. Nitekim, Lewis'in filmleri de bize bunu göstermektedir: filmdeki kişilerden biri (**The Nutty Professor** daki Prof. Kelp), filmde filmin yaptığı işi yaparak, hayal oyunu içinde bu oyunun nedenini açıklamayı da kendi üzerine alarak, üç kişi ortaya çıkarmaktadır.
Böylece, Lewis'in filmlerinde kişiler, tez elden, kendilerine bir üretme yetişi bağışlandığını farketmektedirler; bu yeti hayal oyunuyla öylesine sağlam bir temele oturtulmuştur, filmin gelişimine öylesine gereklidir ki, kendi başına buyrukmuş gibi gözükmekte, filmin dışında kalan Lewis'in ikili durumuyla en küçük bir ilgisi yokmuş gibi durmaktadır. Bu **film kişisi** çokluğunun her türlü ikileme simgesinden, kameranın görüş alanı dışında kalan Lewis'in ikili kişiliğine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı bulunmaktan ne denli uzak olduğunu anlamak için, bu işin birkaç düzeyde yapıldığına bakmak yetişir: karşımıza çıkan şey yalnızca **The Family Jewel**deki altı amca - yani Willard'ın takabileceği bütün maskeler -, **Three on a Couch**daki dördüncü görüntünün görevlendirdiği üç damat adayı değil, aynı zamanda, daracık bir asansöre doluşan, sonra dışarı uğrayan kalabalıklar, boş sanılan bir odadaki apansız koşuşmalar, gürültü patırtılar (**Three on a Couch**), ve **The Big Mouth**daki kişilerden birinin, Gerald Clamson'un, geçtiği yerde, gülünç bir biçimde toz kaldırışıdır. Bütün bunlar, yüz, vücut ve hareket olarak bir anda çoğalmanın, bir sürü varlık olmanın belirtileridir; gelmiş geçmiş güldürücüler arasında yalnız Keaton'ın azıcık üzerinde durduğu («Corps») bu yöntem, Lewis güldürüsünün temel ögelerinden biridir.

Birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için. Araştırıyı biraz daha ileri götürürsek, görürüz ki, Lewis'in filmlerindeki bütün kişilerin bu türlü çılgınlıklar, üreyip çoğalışlar ya da büyüler göstermesi, hepsinin kendilerine benzeyen birtakım kişiler **yaratmaları** ya da içlerinden birinin ürünü oluşları (**Three on a Couch»**da, film kahramanının kendine üç kişi yarattığı anda bu kişilerin yaratılmasını yol açan nedeni de mi ortaya koyduğunu, yani üç kadın görüntüsü mü yarattığını; yoksa bütün bunları yarın karısı olan kadının mı yarattığını falan anlamak olanaksızdır), filmlerin yapısının işte bu sayısız güçler arasındaki ilişkilerle, her kişinin öbür kişiler karşısındaki üretip türetme yetisiyle koşullanmış, biçimlenmiş, ortaya konmuş olmasından ileri gelmektedir.

Hal böyle olunca, Lewis'in filmlerinin kuruluşu, yani fikirlerle çeşitli sahnelerin birbirine bağlanışı, bir bayrak yarışında bayrak değiştirme işine benzeyecektir elbet: anlatım, kişilerin hareket eden kitlesi, olayın gidişinin kişilerden birince yüklenilişi, sonra, o ana dek koşusuna hiç ara vermemiş olan birinin bu yükü omuzlarına alıp öne fırlayışı ve oyunu devam ettirişi.

Lewis'in filmlerindeki açık seçik dağınıklık, tutarsızlık, sahnelerin çılgınca birbirini kovalayışı, aynı anda yürütülen ikili konuşmalar da işte burdan gelmektedir; sanki, yalın ya da iki görüntülü kişilerin, maskelerin ya da maske takanların hepsi aynı anda ve kesiksiz olarak eylemin bir parçasını taşıyormuş, hepsine kendilerine düşen düğüm parçasını çözme görevi verilmiş gibidir, ve bütün bu hareketli parçacıklar dört bir yandan sökün edip üst üste yığılmakta, kimi zaman birbirlerini gölgelemekte, kimi zaman itişip kakışmakta, sonu gelmez raslantılarla, akıl almaz dolaplarla karşılaşmaktadırlar. Her kişinin telâşla yanında getirdiği yasa, yer ve zamandan başka yas, yer ve zaman tanımayan bu filmlerin yeniliği de yine bundandır.

The Big Mouthdaki hayal oyununda, hayal oyununun her parçası, bu hayal oyununa katılan kişilerin her biri kendi çevresinin ve sü-



BİR KOLTUKTA 3 KİŞİ / THREE ON A COUCH (Kişi üretimi!)

resinin hâkimidir, kendi düzenini savunmak için ona buna dirsek atar, ve bütün bu itişip kakışan düzenlerden, sinemanın bize bugüne dek tattırdığı en nefis düzensizlik doğar. Kameranın daracık alanına komşu bir alandaki bu özgürlük ürkütücüdür. Sonsuza dek uzanan bir yörüngede kendi dönüşlerini tamamlayan bu küçücük çemberlerin, kendi kişilikleriyle dopdolu bu bireysel küreciklerin eylem düzeyindeki özerklikleri aldatıcıdır, çünkü, aynı anlatım içinde yer alan bütün bu ögeler, o sayısız karşılaşmaları ve bölünüp ayrılmalarıyla anlatımı oluşturmaktadırlar. **The Big Mouth** ta, iki kişinin yörüngelerinin kesişmesi, bütünsel hareketin başka bir yönalmasına, bu hareketin ekseni üstüne tepeden inme bir anlatımın baskı yapıp onu değiştirmesine yetmektedir. Kişiler, salkım saçak birbirlerinin üstüne binmekte, bir an için kaynaşmakta, sonra, kimi zaman merkezden dışa, kimi zaman da dıştan merkeze iten bir gücün etkisiyle dağılıvermektedirler. Aynı dekorlar birçok kez gözümüzün önünden geçmektedir: otel, gemi, tenis sahası, akvaryum, ve, son derece abartılmış olan kumsal, en büyüğünden en küçüğüne dek, bütün bu hareketleri çerçevelemektedir... Burda her kişi öbürlerinin ürünüdür, ve bu kişilerin hepsi, bir an için, ele geçmez tek'in, benzersiz birey'in gücüne sahip olmuş gibi gözükmektedir. Hattâ, olayların akışı üzerinde ancak onlar kadar hak sahibi, ve zaman zaman onlar tarafından alaya alınan resmî anlatımcı bile. Birbirlerini yalnız bir an değip geçen bu gezegenlerin çılgınca koşusu, olduğu yerde dönen bunca kovalama, bunca üst üste yığış ve araya sokuş, sonunda, insana yönün şaşırtmakta, dalga ve karşı-dalgalarla uzayı da, zmanı da, tutarlılığı ve hattâ güldürüyü de allak bullak etmekte, insan gülsün mü, ağlasın mı şaşırmaktadır. Ama perdeye yansıtılan bir film süresince devam eden bu fizikötesi tayfun (ve bu bir film süresince devam eden bu tayfun Kaliforniya sahillerinden birkaç hektarlık alanı ve Hollywood sinemasının birkaç yılını silip süpürür, filmin bütünü içersinde, kişilerin sorun yüklü koşusunu yansıtmaktan başka bir şey yapmamaktadır; bu kişiler, ayaklarının dibindeki yılan gibi kıvrımlı, tek merkezli yörüngeyi gözü kapalı izlemektedirler: asıl görüntülerini, asıl kimliklerini yakalama olanağına ancak birbirleriyle karşılaştıkları, ama hiç birinin ötekini göremediği kısacık anlarda kavuşan bu kişiler, sonu gelmemecesine, kendi eksenleri çevresinde dönmektedirler. Lewis içinse durum böyle değildir: perdenin dört bir yanına saçılan bu benzer kişilerin gereği nedir acaba? herhalde onlara **benzememe** isteği.

Jean-Louis COMOLLİ / Bertan ONARAN

SAVAŞIN ROMANTİZİMİ

bulgar sineması üstüne genelleme



M. ANDONOV
(Beyaz Oda)

s. bigor

Avrupa ülkelerinin birçoğunda olduğu gibi Bulgaristan'da da ilk film, Lumiére'in Parisin Capucines «Grand Café» filminden bir yıl sonra gösterilmiştir. Sesli filimlerin çekimine ise 1910 yılına doğru başlanmıştır.

Bulgaristan'da Nazi işgalinden kurtuluşa kadar ancak yüz civarında belge, elli civarında da sesli filim çevrilmiştir. Ancak bu dönemde uluslararası düzeyde bir değere sahip Bulgar edebiyatına kıyasla sinemacılık ün yapan tek bir yıldız, tek bir sanatçı yetiştirememişti. Yaratılan bütün eserler amatörlük çerçevesinden kurtulamamış ucuz melodramlardan taşra hayatını ilkel biçimde yansıtan filmlerden öteye gidememiştir. Bulgar filimciliği'nin temellerini atanlar sermayesiz bir cins «Bulgaristan Hollywood»u yaratmak hevesine kapılan birer donkişot'dan farksızdılar. Bu kişiler ufak kredilere, herhangi bir değerli malı rehin koyarak elde ettikleri paralara güvenerek işe girişiyorlardı. Zaten bu dönemde Bulgaristandaki sinemaların sayısı yirmiyi geçmiyordu.

Sosyalist iktidarın sinemacılığı millîleştirmesiyle durum değişti. 1948 yılında **sesli, belgesel** ve **bilimsel-halkçı** olmak üzere üç stüdyo kuruldu. Aradan çok geçmeden paviyonlu, laboratuarlı modern bir sinema sitesi meydana getirildi.

Bulgar filmciliği yirmi beş yıl içinde canlı bir gelişme gösterdi. Bir sıra uluslararası filim festivallerinde ödül kazandı. Ünlü eleştirmenler başarılarımızı ayrı ayrı övdüler. **Bulgar Millî Sinematek**'i bugüne dek birçok filim festivali ve Paris, Londra, Lozan, Stokholm, Atina, İstanbul, Yeni Delhi, Kalkuta ve New York şehirlerinde **Bulgar Filmi Haftaları** düzenledi.

Kanımca, artık filim sanatında halen bizden üstün olan ülkelerin sinemalarıyla boy ölçüşecek durumdayız. Henüz olağanüstü şeyler yapmış değiliz, ama sanatımız gençliğin çekici gücüne sahip; yeni yeni konular, birbirini kovalamakta, hızla gelişmekte olan sosyalist gerçeğimizin ortaya çıkardığı sorunlar ele alınıyor.

Sesli filim de hayli ilerleyiş kaydetti. Bu ilerleyiş kendini önce devrimci konular ele alan



BEYAZ ODA **(Sosyalist gerçekçilik içinde bireyin dramı!)**

filimlerle gösterdi. Burada göze çarpan şey, yine bir sosyalist gerçektir. Ancak Polonya ve Macar sinemalarıyla karşılaştırıldığında tarihsel gerçeği canlandırma yolumuz, ele alınan kahramanlık sorunu, birey ve toplum arasındaki ilişkileri açıklama araçlarımız bambaşkadır. Biz halkımızın savaşlarını daha bir romantik şekilde veriyoruz. Bunun başlıca nedeni yaşadığımız yüzyılın başlarında bizi millet olarak tanıtan bulgar halkının karakterindeki özgü (spesifik) yönlerdir. Buna bulgar şiirinin gücünü de eklemek gerekir. Bulgaristan her zaman oyun yazarı ve hikâyecilerinden çok şairleriyle ün kazanmıştır.

Çağdaş gerçeği yansıtan filimlerde de eldetutulur bir ilerleyiş göze çarpmaktadır. **Güneş ve gölge, Inhiraf, Dâva, Beyaz oda** gibi filimler bunun birer örneğidir. Rejisör ve senaryocuların dikkatini miknatıs örneği çeken şey, çağdaş insanın iç dünyasıdır. Filimlerde kişilerin psikolojik yönlerine daha çok önem verilir. Sinematografik dışavurumu uygarlaştırma çağdaş edebiyatın etkisi sonucu hikâyeyi modernleştirme hevesi göze çarpmaktadır.

Her sanat gibi, filimcilik de sonsuza dek aynı çerçeve içinde kalamaz. Elbette Bulgar sineması da sürekli gelişme yolundadır. Sinemamız bir yandan gittikçe yeni yeni anlayış ve sanatçılara yer verirken, öteyandan, geçmişte bilinmeyen ve kimse tarafından ele alınmayan sorunlarla yüz yüze gelmektedir. Kanımca henüz en iyi filimlerimizi çevirmedik, yaratamadık demek yanlış sayılmaz. Çünkü bugüne bugün bizim Eisenstein'ımız ya da Dovçenko'muz sahneye çıkmış değildir.

"ÇÜRÜME" VE BOLOGNINI

italyan sinemasından bir kesit / giovanni scognamillo



SENİLİTÂ / YAŞLILIK (1920 Trieste'sinde C. Cardinale ve A. Françoisa)

Antonioni, Fellini, Rossellini, Visconti'ler; yeni kuşaktan Olmi, Bertolucci, Bellocchio, Taviani'ler durup dururken neden Bolognini diye bir soru sorabilir. Neden bir «memur yönetmen», neden bir «Profesyonel». Profesyonelleri tutmak ve de savunmak için değil, yalnızca, ya da «Çürütme» (La Corruzione) yı açıklamak için de değil her ne kadar bu bir neden ise de - ; gaye, «büyük» lerden, «öncü»lerden olmayıp son onbeş yıl içinde italyan sinemasına birkaç ilginç filim veren, edebiyatla sinema arasındaki ilişkilere bir katkıda bulunan bir yönetmeni tanıtmaktır.

Bolognini 45 yaşında bir orta kuşak yönetmeni. 1923 te Pistoia'da doğmuş, çocukluk ve gençlik yıllarını Firenze'de geçirmiş, mimarlık öğrenimi yapmıştır, başkaları gibi, Castellani gibi, Comencini gibi. 1949 Roma'ya geçiyor, sinemada çalışmak için ve Centro Sperimentale di Cinematografia (Deneysel Sinema Merkezi) ne giriyor. İlkin dekoratör bölümüne yazılıyor sonradan yönetmen olmayı daha uygun buluyor. Öğretmenleri arasında bir Luigi Zampa var, yeni-gerçekçilikten gelmiş, yeni-gerçekçilikten değişik

"pasolini ve moravia ile işbirliği bolognini için olumsuz oldu„

bir şey arayan Zampa. Bolognini Zampa'nın ilgisini çekiyor ve kısa bir süre sonra yardımcısı oluyor, dört beş filimde, yeni-gerçekçiliğin «pembe» akımına dahil güldürülerde, taşlamalarda. Sonradan Mario Zampi ile çalışıyor, arkasından Fransa'ya geçiyor Yves Allegret'nin ve Jean Delannoy'un yanında, nihayet 1953 te ilk filmini yönetiyor, «Ci troviamo in galleria» (İkinci balkon'da buluşalım). Pek parlak bir başlangıç değil bu; yaşı geçmiş, çaptan düşmüş bir güldürücü ile altın sesli bir genç kızın hikâyesi. Gene de, bol şarkıların arasında, Bolognini bir atmosfer araştırıyor, kumpanyalar, ufak tiyatrolar, kulisler. İkinci filmi amerikan televizyonu için hazırladığı bir diziden (Üç Silâhşörler) bir kurgudur: «I Cavalieri della Regina» (Kraliçenin Şövalyeleri, 1954). Bir yıl sonra yönetmen beğenilerini belirtmeğe başlıyor, «La Vena d'Oro» (Altın Damar) ve «Gli Innamorati» (Aşıklar) ile. Birincisi Guglielmo Zorzi'nin bir sahne oyunundan uygulanmıştır - Bolognini ilk kez italyen edebiyatından yararlanıyor, ilk kez doğadan yararlanıyor, Roma dolayları, Roma köyleri ikincisi ise yeni sayılabilecek bir senaryo yazarı ikilisinin eseridir Massima Franciosa ve Pasquale Festa Campanile. Cannes Filim Şenliğine katılan «Gli Innamorati» ile Bolognini «iyimser- yeni-gerçekçilik»e dayanıyor, gençlerin yaşantısına önem veriyor, Roma'nın kenar mahallelerini, sakinlerini, gürültüleri, çatışmaları ile dile getiriyor, anlayışla, canlılıkla. Salt bir fars güldürüsü olan «Guardia, guardia scelta, brigadiere, maresciallo» (1956) dan sonra gelen «Marisa, la civetta» (Fındıkçı kız, Marisa, 1957) senaryoya Pasolini'nin katılmasına rağmen kenar mahalle çevresine fazla bir yenilik ya da bir açıklık getirmiyor. «Gli Innamorati»nin başarısını sürdüren filim aslında «Giovani Mariti» (Genç Kocalar, 1958) oluyor. Senaryo Franciosa, Festa Campanile ve Pasolini'nin imzalarını taşıyor, söz konusu olan gene genç kuşaktır oysa Bolognini kenar mahalleleri terkedip kasabaya geçiyor, güldürünün, hicvin hudutları içinde kişilerin ruhbilimsel incelemesini deniyor, önceki canlılığını, içtenliğini kaybetmeden, daha az iyimser oysa daha çok gerçekçi bir açıdan. Ve, sonuçta, Cannes'da bir ödül kazanıyor. Pasolini-Bolognini işbirliği ve deyönetmenin edebi kaynaklara yönelmesi bu devirde en ilginç ürünlerini veriyor. «La Notte brava» (Kabadayılar Gecesi, 1958) her ne kadar bir yeni-dalganın etkisini açıkça belirtiyorsada, kenar mahalle çevresine dönüş, Pasolini'nin «çocukları»nın tüm özelliklerile araya girmesi, bu etkiyi bir derece siliyor. Hiç kuşkusuz yönetmenin anlatımında bir değişiklik göze batıyor, atmosfer araştırması daha tempolu, daha hızlı ve etkileyici. «La notte brava» da Bolognini tüm bir geceyi, bir geceyi, geceyi, bir Roma gecesini canlandırıyor, birkaç delikanlının, bir iki genç orospunun peşinden. Tevere nehrinin kıyılarından, Via Veneto'ya, Fiumicino'dan kenar mahallelere kadar bir çeşit görel bale yönetiyor Bolognini, toz, toprak, ter, içki, ihtiras kokan bir baleyi. Ve de, Pasolini'nin ötesinde, kendi estetiğini, kendi erotik anlayışını açıklıyor. «La notte brava» ve de sonraki «La giornata balorda» (Çılgın bir gün) da kullanılan unsurların çoğu Pasolini'nin dünyasından gelmedir aslında (Pasolini'nin «Accattone» de, «Mamma Roma» da çok daha değişik ve özgün bir şekilde kullanacağı unsurlar, çevreler, tipler), dolayısile ikilinin çalışmasında yazarın kişiliği daha ağır basıyor, yönetmenin

katılışı çoğunlukla biçimde kalıyor.
Yönetmenin gerçek kişiliğini ortaya koyan ilk filim Sicilyalı yazar Vitaliano Brancati'nin aynı adlı romanından uyguladığı «Il Bell'Antonio» (Güzel Antonio) oluyor. Bolognini belki ilk kez olarak, edebi bir yapıta, hattâ savaş sonrası italyan edebiyatının en sayılı romanlarından birine, kendi ruhbilimsel anlyışını, kendi estetiğini, kendi içtenliğini getiriyor ve, Germi'den önce, çarpıcı, grotesk, gerçek bir Sicilya'yı canlandırıyor. Çocuk sahibi olmanın ulusal bir görev, bir şeref sayıldığı bir dönemde, iktidarsız ve yakışıklı Antonio'nun hikâyesi toplumsal bir dram, toplumsal bir taşlama niteliğine eriyor. «Il Bell'Antonio» bir çevre araştırması kadar bir atmosfer incelemesi oluyor, Bolognini'nin tüm ya da, en azından, en başarılı filimleri gibi; ve çevre araştırmasını yönetmen, daha sonra, Mario Pratesi'nin bir hikâyesinden aldığı «La Viaccia» (Toy bir delikanlı) ile sürdürüyor. Bu çağ filminde Bolognini 1880'lerin Firenze'sini, yaşadığı büyüdüğü kent'i, çarpıcı bir görel zevkle, bir detay inceliği ile yaşatıyor, dekoratif unsurlarını araştırarak, toplumsal olaylarına değinerek.
«La Viaccia» da ki çevre ve kişi araştırmasını, değişik bir açı içinde, «Senilità» (Yaşlılık, 1961) da da var oluyor. Bolognini, büyük bir rahatlıkla, 1800'lerin Firenze'sinden 1920'ların Trieste'sine geçiyor, Zola'nın, Maupassant'nun etkisini sürdüren Pratesi'den Joyce yakın arkadaşı olan Italo Svevo'ya geçiyor. Kahramanı bu kez gençlik çağını yitirmiş bir «orta kuşak» temsilcisidir, o da düşük bir kadına tutuluyor, «La Viaccia» da köyden kopan delikanlı gibi. Oysa, durum değişik, dönem değişik, çevre ve de tüm bunların getirdiği şartlandırmalar değişik. Bolognini daha da buruk, ağır, kapalı, sisli, puslu bir havanın içinde yürütüyor hikâyesini, yaşatıyor kahramanlarını, olumsuz, umutsuz bir sonuca dek.
Pasolini, Brancati, Pratesi ve Svevo'dan sonra Bolognini Alberto Moravia ile karşılaşıyor, onunla birlikte «Agostino»nun senaryosunu hazırlıyor. Onüç yaşındaki Agostino'nun annesi ile, annesinin aşığı ile çatışması, cinsiyeti keşfetmesi Bolognini'nin çalışmasında çoğunlukla uygun, zevkli, bir biçim denemesi, bir resimlendirme ile sonuçlanıyor. Bu yönden «Agostino» varolan bir gerçeği daha da belirtiyor: yönetmen, yapıtlarını uyguladığı yazarlarla işbirliğine giriştiğinde, arka plâna çekiliyor, gerçek bir diyalog kuramıyor. Pasolini ile olan, Moravia ile de oluyor.
«La Corruzione» (Çürütme, 1963) etkiden uzak bir Bolognini'nin ne denli özgün ve başarılı olabileceğini tanıklıyor. Yeniden bir gençlik sorunu ile ilgileniyor yönetmen, toplumsal olduğu kadar özellikle moral ve dinsel bir açıdan. Milano'nun yüksek burjuvazisinde zengin bir yayım evi sahibinin oğlu babası ile, babasının çevresi ile, çürüyen ve her şeyi çürüten bir düzenle çatışıyor. Stefano'nun moral ve dinsel çatışması bir yargı niteliği taşıyor, böylece, çevre ve kişi araştırmasının içinde.
1964'te, çok hikâyeli filimlerin tutulduğu bir sırada, Bolognini bazan skeçli filimlere katılıyor bazan da yalnız başına bu türden duygusal, taşlamalı, bir hayli sofistike güldürüler çeviriyor; örneğin, «I tre volti» (Bir kadının üç yüzü), «La Mis Signora» (Eşim), «La donna é una cosa meravigliosa» (Kadın harika bir şeydir), «Le bambole» (Bebekler). Anlatımı, zevkli, rafine, biçimi ile Bolognini kadın dünyasını araştırıyor, bazan grotesk açılara kaçarak. Theophile Gautier'den uyguladığı «Mademoiselle deMaupin» (1965) hariç, yönetmenin son yıllarda çevirdiği filimlerin tümü aynı türü sürdürüyor, «Le Streghe» (Cadılar, 1966) ve «Le Fate» (Periler, 1966) de ki bölümleri ile, «Arabella» (1967) ile. Bolognini'nin bu «ikinci yol», bu duygusal-güldürü-taşlama yolu, bu gitgide belirli kadın tutkusu son çevirdiği «Un bellissimo novembre» (Çok güzel bir kasım, 1968) ile kesiliyor gibi. «Un bellissimo novembre» için yönetmen Ercole Patti'nin bir romanına dayanıyor, «Il Bell 'Antonio» dan sonra yeniden Sicilya'ya dönüyor, en önemlisi kahraman olarak bir delikanlıyı seçiyor, Sonuç çıkarmak güç; Bolognini için. Özelliksiz filimleri bir yana, anlatımındaki zevk, atmosfer yaratmasındaki başarı, edebiyatla yakın ilişkisi, belirli sorunlara süreklilikle değinmesi (gençlik) hiç kuşkusuz ona ayrı bir yer ayırıyor, çağdaş italyan sinemasında, «büyük» olmadan, «öncü» olmadan.

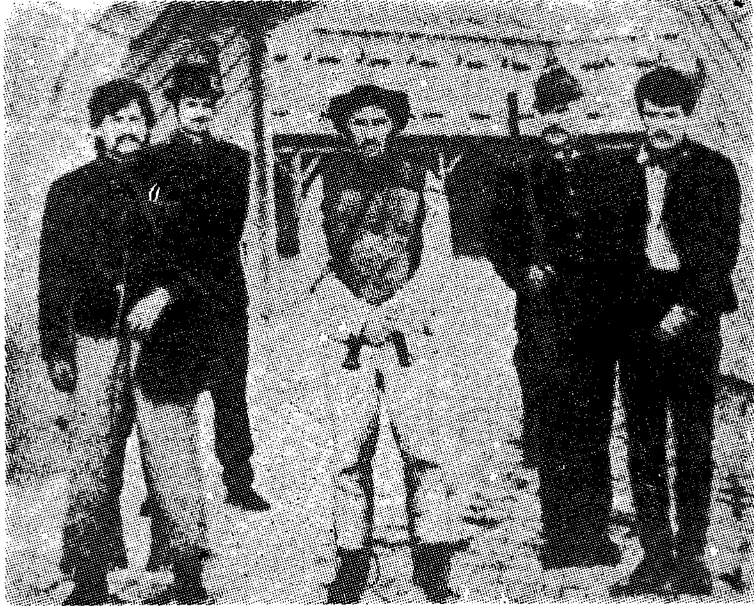
miklos jancso'nun dünyası / yvette biro

Miklos Jancso'nun yeni filmi şaşırtıcı ve düşündürücü. Özgünlüğü ile insanı hemen etkiliyor. Bu film başka hiç bir filme benzemiyor. Ne geçen yılkilere ne de daha öncekilere. Bu özelliği, yalnız kompozisyonunun özgünlüğünden doğmuyor, her şeyden önce bakış açısının, bu denenmemiş üslûbun kalıbına bürünen görüş açısının ürünü. Mutlak bir sağlamlığa ulaşıncaya kadar yoğrulmuş kıvrak bir kesinliği olan bir üslûp bu.

Yalın bir şiir

Daha ilk görüntüler nefesimizi daraltır; önümüzde uzanıp giden sınırsız ova ürkütücüdür. Birdenbire bir kalabalığın uğultusu yaklaşır bize; acaip bir binanın yalnızlığa gömülmüş görüntüsü ile karşı karşıya geliveririz, baş döndürücü çiğ bir beyazlığı vardır bu binanın; olup biten bir şey yoktur henüz, ne var ki daha şimdiden kapalı ve alışılmadık bir dünyaya girmişizdir. Tehdid dolu uzun sessizlikler, gürültüsünü andırır bir ses, dörtnala giden atlıların nal sesleri, kalabalığın dalgalanan uğultusu, birden sert bir emir şimdi hikâyenin can alıcı noktasındayız. Yalın ve sade bir şiir içinde, geçmiş zamanın acı olayları yeniden canlandırır. Bir asırlık bir hikâyenin anılarıdır bunlar.





SESSİZLİK VE ÇIĞLIK / SİLENCE ET CRİ, 1967 **(üstte)**

UMUTSUZLAR / SANS ESPOİR, 1965 **(altta)**

Umudunu yitirmiş «kanunsuzlar»

Jancso neyi bulmak ister bu geçen yüzyılda geçmiş garip hikâyede? Bir efsanenin yeni ve romantik bir şekli mi bu? Hayır. Jancso açıklamıştı bir gün «Umutsuzlar»ı yaratmasına sebep olan nedenleri. Bir yüzyılın acımasızca yapılan bir incelemesiydi bu, saygısızlık etmekten korkmadan herşeyi olduğu gibi ortaya çıkarmak ihtiyacı. Jancso bu güçlüklerle dolu yolu, yılmaz bir inat ve gözüpek bir direnişle izlemiş ve bu da garip bir dönüşümle filme o dokunaklı görünümü vermiştir. Bakışlarını geçmişe yönelten bir romantizimle alış verişi yoktur bu dokunaklılığın. Aksine herşeyin düğüm noktası analizin katıldığındadır. Doğrudan doğruya, sanatçının yaratış eylemine yön veren de budur. Duyguların tutkusundan çok aklın tutkusu dikkatimizi kıskıvrak bağlar. Eğer düşüncenin dramatik akışı diye bir şey varsa Jancso'nun filmi işte ona borçludur. Dakikadan dakikaya, görüntüden görüntüye bir gerçeği arayıp, onu gerilimden gerilime sürükleyen insan üstü mücadele ve çabaları yaşatır bize Jacso.

Şeytanca bir hikâye

Geçmişi incelerken, bakışlarını kendi üzerine çevirirken hangi aşamalardan geçiyor? Önce arka arkaya gelen tarihi olayları çözümlemek gerek. 1860 yılının sonundayız. Sandor Rozsa'nın eski çetecilerinin, korkunç tutuklanma hikâyesini anlatır eser. Kara listeye geçmiş Umutsuzlar; zaten senelerden beri aralıksız ve insafsızca takip edilmekteydiler Fakat durum ilk anda göründüğünden daha da karışıktır. Vaktiyle, 1848 sıralarında, bu başıbozuklar, korku bilmez, ahlâk sahibi, kahraman kişilerdi. Avusturyalı Habsbourg'lara karşı yapılmış olan millî ayaklanmaya katılmışlardı. İsyan bastırılınca da yersiz yurtsuz, silâhsız kanunsuzlar haline geldiler; umutsuzca oradan oraya sığınan kanunsuzlar.. İçlerinden bazıları alelâde suçlar da işlediler, bunu kabul etmek lâzım. Devamlı takip altında olan bu kahramanlar, gün geçtikçe, acıklı durumlarının silinmez izlerini taşıya taşıya, ahlâk yönünden de düştüler.

Basma kalıp olmıyan bir takdim

İşte ilk kez burada görülüyor Jancso'nun bakış açısının nedenli aydınlık olduğu, her türlü kalıptan nedenli uzak kalabildiği. Bu güne kadar, yapılan korkunç baskıların bir tablosu verilmek istenince, sahneye her türlü vahşiliği yapan zincirden boşanmış zorbalar konurdu. Oysa Jancso bu eskimiş kalıplardan sıyrılmasını biliyor. Onu ilgilendiren tek şey, baskının insanı nasıl yaraladığını görmek ve göstermektir. Jancso, insanın yıkılışını gösterir sonuna kadar, baskının ve etrafındaki çeşitli hilekârlıkların nasıl esirlerin moral güçlerini baltaladığını, nasıl gözlerinin önünde boş umutlar parlatılan en sağlam karakterlilerin bile feci hayat içinde umutsuz hale düştüklerini gösterir. Psikolojik harp tekniğinde en ürkütücü yan, kurbanlarını uysal, boynu eğik, her şeye, hattâ ihanete bile hazır hale getiren saydam bir bunalım atmosferine sokmasıdır. Mutlak bir egemenlik kurabilmek için mutlak bir esaret duygusu uyandırmak



Miklos Jancso 1921'de doğdu. Hem hukuk öğrenimini yaptı (1964'te doktorasını verdi), hem de etnografya ve sanat tarihi derslerini izledi. Savaştan sora birçok tanınmış kişiyle birlikte, «Halk Kolejleri» hareketine katıldı. «Donmuş günler» ve «Duvarlar»'ın yaratıcısı André Kovacs bunlardan biridir. Bundan sonra, Jancso, Budapeşte Yüksek Sinema Okuluna girdi, 1950'de bu okulu bitirdi. Aktüalite filimleri stüdyosunda çalışmaya başladı.

1953'ten itibaren yalnızca belge filimleri yaptı. İlk uzun filmini 1958'de yaptı, ama türlü nedenlerden ötürü, kısa belge filimleri çevirmekten de hiç bir zaman geri kalmadı.

Kısa filimleri **Zamanın Çarkı, Gün Ağarması** ve **Gün Batışı, Kızılderili Macerası** (1961), **Eski bir Halk Şarkısı** (1963), **Bulunuş** (1965). Uzun filimleri **Çanlar Romaya gitti** (1958), **Üç Yıldız** (Birinci bölüm 1959-1960) **Kantat** (1963), **Benim Yolum** (1964), **Umutsuzlar** (1965), Rouges et Blancs **Sessizlik ve Çığlık** (1967), **Parlak Rüzgârlar** (1968).

ve her türlü kurtuluşu yok etmek gerekir.

Onursuzluk

Jacso'nun kahramanları hep temiz kalamazlar. İlk ihanet diğerlerini zorunlu kılar. Birbiri arkasından gelen, birbirinden ayırt edilmesi güç davranışlar ilişkileri bulanıklaştırır. Haklı olan tepkiyle suç olayı birbirinden nasıl ayırt edilebilir? Kendi hayatını kurtarmak isterken bir başkasını felâkete sürüklemek suç mudur? Pis korkaklık nerede başlar intikam duygusu nerede? Dayanışma nereden itibaren bir misilleme hareketi olur? Galiba asıl dava burada. Baskının, zorbalığın utanmaz kabalığını çevreliyen korkunç sırrı ortaya çıkarmak için hep aynı tarafa yönelen bu sorularda.

Böyle durumlarda doğru ve gerçek tarihi olayları anlatmak, hikâye anlatmaktan daha olumlu sonuçlar verir, düşünceyi kırbaçlar ve onu cevap bulmaya zorlar. Az çok değeri olan bir filimde hikâye anlatılırken sadece olayların birbirine geçişini düzenlemekle yetinilemiyeceği açıktır. İnsanın çeşitli hallerinin ve söz konusu yaşamların özelliklerinin ötesinde bütün insanlığa ait gerçekleri anlatmak gerekir. Tek sorun bunlar arasındaki bağıntıyı ve yaratıcının fikirlerine destek olan somut değerlerin ne olduğunu bilebilmektir.

Derin bir felsefe

Bu yönden «Umutsuzlar» son derecede dengeli. Canlı gerçek ve gerçek hikâye insanlığın önemli bir mesajını taşıyor. Bu filim asla, ele tutulmayacak soyutluklar içinde kuruyup kalmıyor, acı gerçeklerin üzerinde büyük büyük lâflar etmiyor. Düşüncelerin, felsefi gerçeklerin bir filme ancak dıştan eklenebileceği, onun için de bunların konu dışında kaldığı sanılır. Filmin, yapısı gereği, düşünceleri aktarmaya elverişli olmadığı ve bu türlü eserlerin allegorik olduğu söylenir.

Jancso'nun bu eseri için böyle bir şey söz konusu değildir. Gerçekten de allegoriler, öz bakımından, eserin temelinde bulunan kavramlardır ve hikâye sonradan eklenen nan kavramlardır ve hikâye sonradan eklenen, eserin örneklendirilmesi için kaba taslak yapılmış, esas fikrin estetikten uzak çıplaklığını örtmek amacıyla uydurulmuş bir bahaneden ibarettir. Oysa Jancso mesajını iletebilmek için, hikâye uydurmaya hiç ihtiyaç duymaz. O gerçeğin arkasından gider, ciddi bir tarihsel analiz yapar. Geçmişin verdiği ders tarih kitaplarını çok aşar o hayatın kendisidir, üzerinde derin derin düşünmeyi gerektirir.

Bu bir kompozisyon görevi değildir, hele bunun sahneye aktarılmış şekli hiç değildir. Bu artistik bir yaratmadır, son derece engin, her şeyin üstünde, en insansıl mesajı en uzak umutlarda bulan bir yaratma.

Sevinilecek yan, entellektüel filimlerde sık sık rastlanan, ünlü Polonya filmi «Sainte-Marie des Anges»in fazla beğenilmemesine sebep olan yorum niteliğinin bulunmamasıdır Jancso'nun filminde. Ayrıntılardan kurtulma kişilere daha birtutarlılık sağlar. Psikolojik etütlerin aşırılığa gitmesi sonucu olan, bugünkü yeni moda metodların hemen hepsini çürüterek, Jancso henüz keşfedilmemiş pek çok karakter inceleme yolu bulunduğunu ispatlar. «Umutsuzlar»da kişilerin psikolojik özellikleri ayrıntılarıyla ele alınmaz- durumların gerektirdiği, önüne geçilmez davranışlar açıklanır. Filmin üslûbundaki özlük, yoğunluk, esasa iniş işte buradan gelir.

Korkunun Dinamizmi

Filmin bütünündeki harikulâde tona da dikkat etmeliyiz. Beklenmedik şeyleri arka arkaya getirerek ustaca hazırlanan bir «suspense» yerine, burada daha çok titreşimler üzerinde durulur. Analiz edilmesi güç izlenimlerin yarattığı bir atmosferden doğan titreşimler. Miklos Jancso kişilerini hiç ayrıntılara girmeden tanıtır, özü vermekle yetinir; geçmiş ilgilendirmez onu, karakterleri daha belirgin bir biçimde betimleme gereğini hiç duymaz. En özlü ifadesini sunduğu, simgeleştirdiği durumların taslağı ön plânda yer alır filmin bütün duygusal yanı, boyunduruk altına girme korkusu bu taslaktadır. Bir daha görmeyiz artık kişiyi. Bir takım gelip geçici ama zihne takılıp kalan görüntülerden sonra kaybolur gider. Açıklanamıyan bir ölüm alıp götürmüştür onu, nedeni öğrenilemiyecek bir ölüm.

Şeytanca dönen bir çark

Bir görünüp bir kaybolan siluetler, içine girilmesi güç, zihinlere takılıp kalan bir ortamın yaratılmasına yol açıyorlar. Örneğin, si-

yah pelerinlerinin altında bir örnek duran polislerin, soruşturmacıların kişilikleri yoktur. Bu adamlar hakkında bir şey bilinmez, öğrenmeye de ihtiyaç duyulmaz. Eserde karakteristik olan taraf kişiliklerin tamamen ortadan kalkabilmesidir. Her hangi bir anda buradakiler gidip yerlerine başkaları gelebilir. Kim şef ki mast keşfetmeye imkân yoktur. Geldikleri gibi esrarlı bir şekilde uzaklaşırlar, başkaları gelip aynı görevi, gidenler kadar eksiksiz yaparlar. Bu donuk ve korkunç ortam, aynı zamanda bilinçli olarak yaratılan karanlıkların sonucudur. İnsanın soluğunu kesen bu dehşet izlenimi, kendi başına dönen şeytanca bir çark karşısında bulunduğumuz duygusundan doğar.

İşte gerek özgünlüğünde gerek insansı yasalarında, her iki tarafında aynı insafsız yasalar uyarınca nedenli çiğnendiğini o zaman anlarız. Şimdiye kadar bütün dikkatimizi ezilenlere ve onların dertlerine vermiştik. Bundan sonra ezenlere döndüreceğiz biraz. Ezenin kendisi de özgünlüğünü kaybeder bu gittikçe daha iyi anlaşılır - ne kadar otorite gösterirse o kadar kendi kudretinin esiri olur.

Jancso'nun filmini Eisenstein'inkine benzetebiliriz. Bu benzetiş anlayış ve stil bakımından olmasa bile filmi yöneten yasalar bakımından geçerlidir. Tıpkı «Ivan le Terrible» deki gibi burada da yaratıcı, somut bir tarihsel olayı ve evrensel bir felsefi mesajı dengeli tutmayı başarmıştır. Jancso bu filminde tarihin en acıklı hikâyelerinden birini, bütün bir halkın alın yazısını çizen zıtlıkları ve kompleksleri meydana çıkarmıya çalışıyor. Kendini aldatmadan ve boş umutlara kapılmadan. Eisenstein ise gerek konusunun, gerek kendi tabiatının etkisiyle, en azgın tutkuların akışına kendini kaptırır, çılgın bir dinamizmin vahşi ateşinde alev alev yanar. Bundan dolayı da anlatımı binbir renkle donanmış olup, zengin ve haşmetlidir.

Özdeki sadelik

Üslûbunun yeniliği bir yana «Umutsuzlar» sinema dili bakımından da çok ilginçtir: olgun, duru, son derecede ciddi. Jancso, özellikle süsleyici nitelikteki hiçbir unsuru kullanmaz. Bu ölçülü ve özsözlü hali ona faydalı olmuştur. Yapısındaki önemli karşıtlıklar ve güçlülük büyük bir enerjiyle doludur. Bu sayede görüntüler, sağlamlıkları içinde etkileyici ve büyüleyici olurlar. Uzaktan görünen çıplak ve boş manzaralar, beyaz ve yalın duvarlar ilk plândaki acılı ve üzüntülü çehrelerle ard arda görülürler. Görüntüler plânlanmamış, tasarlanmamış gibidirler. Oysa bu dış görünüş, son derecede ciddi bir yapının, adeta geometrik bir sistemin gizli kalmasından doğan. Bu sistemin yalın ve tek çizgili şekilleri filim dünyasının somutlaştırılmasına yardımcı olmuştur. Eserin özündeki bu ağırbaşlılığı müzik yokluğu daha da ortaya çıkarır. Kurak Büyük Ovanın doğal gürültüleriyle, zulmedilenlere yapılan hakaretler, görüntülerin yarattığı sıkıntıyı büsbütün arttırır. İnsan sesini sert çınlayışı, bu amansız dünyanın sanrılı (alüsinasyon) atmosferini dayanılmaz bir hale getirir. Geniş ve yalın görüntüler bazı bazı ufkun sonsuzluğuna kadar açılırlar, fakat bu görünen dünyada insan oğluna yer yoktur.

Teknik bakımdan Jancso tam bir üslûp bütünlüğüne de erişmiştir. Her türlü ayrıntıyı atarak, üstü örtülü sözlerden, susmalardan kaçınmaksızın bütün bir devri canlandırmayı başarır.

Yalın söyleyiş

En ufak birimine, en ufak bölümüne kadar filim derin bir şiirin izlerini taşır. Hertürlü romantizmi reddetmesine rağmen Jancso, en güç olan yerde, artistlerin oyununda büyük bir başarıya ulaşır. Duygululuğa ve duygusallığa hi çyer vermiyen, şaşırtıcı bir «Mikro Sistem» kurmuştur. Her hareket ölçülü, her mimik anlam dolu kıpırtılardan meydana gelir. Bu yalınlık özellikle kişilerin konuşmalarında belirgindir. Eksik, bitmemiş cümlelerde, tek tek sıralanan kelimelerde bile tutkuların kargaşalığını, korkuların ve azgınlıkların şiddetini yaşatan özlü ve ağırbaşlı bir dil kullanır.

Düşünsel bir şiir

Miklos Jancso'nun filmi, lirizmi entellektüel bilinçten doğan, yürekli bir tarafsızlıkla, akıllı bir taraf tutuşu birbiri içinde eriten modern şiire bağlanır.

Çev Engin Vardar

fransız sinemasında bunalım / gaye petek

Fransa sinemasının doğduğu ülke ama fransız sinemasının «altın çağ»ı çoktandır ömrünü tüketti. Oniki yıl önce Fransa'da yıllık yapım 90 filmdi. Şimdi bu sayı yarıya indi. On yılda tam 450 sinema salonu kapandı. Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir. Bu da göstermektedir ki fransız sineması bir süre sonra «sıfır» noktasına ulaşacaktır.

Fransa'da iki akım var şimdilerde. Birincisi çok yanlış ve kötü ad taşıyor «entellektüalist» sinemacıların yaptığı sinema. Aydın olmayı yeterli görmeyenlerin sineması. Bir de klâsik anlatımı yeğleyen, şiirsel çekimler kullanan sinemacılar var. Birinciler öncü olanlar, ikincilerise gerici olmayan onlar da var çünkü Bu söylediklerimize iki örnek verelim: **Michel Cournot**'nun **«Les Gauloises Blues»** ve **François Truffaut**'nun **«Baisers Volés»** adlı filmleri. Böyle bir ayrım yapmak çok güç aslında. Gereksiz de. Ama daha kesin olması için öyle yapalım.

Michel Cournot «öncü» topluluğa giriyor, Truffaut da «klasikler»lere. Cournot şimdiye dek yazar ve özellikle sinema eleştirmeni olarak tanınıyordu (çok sert bir eleştirmen). **Les Gauloises Bleues** ile ilk filmini sunuyor seyirciye. Tabii iş uy-



MİCHEL COURNOT **(Yeni dalga'nın yenisi)**



FRANÇOİSE TRUFFAUT **(Yeni dalga'nın eskisi)**

gulama evresine gelince Cournot daha önce söylediklerinin çoğunu unutmuşa benziyor. Konu olağan bir konu ama olağanlığı aşmayı başarmış.
İvan, karısı doğum yaparken geçmişi düşünür. Fakirlik içinde geçen, acılı, gözyaşları içinde geçen çocukluğu. Çocukluk sözcüğü gereksiz ya burada.. Sonra işe girme, fabrika, açlık, evlilik ve hastane.. Doğacak olan çocuk ikinci bir İvan olabilir; belki de bu sefaleti, sınıf kavgasını sefalet, sömürü, sefalet yeniden bu düzenin yasalarını o da görecektir. Ama ona hayat vermenin sorumluluğunu taşıyacak olan İvan'dır. Çocuk doğumda ölür.
Cournot'nun filmi hep bu öyküy üele almıyor. Önemli olan, Cournot'nun kişisel anlatımı; çekim ve konuşmalar hızlı bir kurguyla kaynaşmış birbirlerine. Öyle ki, bir Godard «Remake»i havasını taşıyor yer yer. Godard'ın etkisi çok Cournot üzerinde. İkincisinde renkler daha yumuşak arasıra ve genellikle daha şiirsel bir çekim dikkati çekiyor. Küçük İvan'ı saptayan görüntüler, alıcı hareketleri, kaydırmalar, sevecenlik taşıyor hep.
Filmde ilgi çekici anlar çok, ama bunları yakalayabilmek gerek. Akımın özelliği de bu zaten. Seyircinin sürekli olarak dikkatini vermesi gerekiyor filme çünkü Godard'da olsun, Cournot'da olsun herşey çok hızlı geçiyor. Örneğin, kısacık bir konuşma Fabrikaya yeni giren bir işçiye bir kız «Fazla mesai ücreti yok, yıllık izin yok, ama solcu bir fabrikada çalışacaksınız, önemli değil mi bu?»
Hiç beklenilmeyen bir anda çok çarpıcı görüntüler yer alıyor filmde. Bir demiryolu üstünde birçok ölü ve kan... Boşanan erkeklerin gömleklerinin sol köşesi kanlanmış oluyor. Cournot'nun kara mizahını da eklemek gerek bunlara ...Sokak direklerinde «Dikkat İşçi!» hastane duvarlarında «Yavaş! Acılar» yazıları... Cournot'nun sözcüklerle oynaması tanıtma yazılarını değiştirmeye kadar gidiyor.. Örneğin, alışılmış Script Girl deyimi yerine «Bic Mademoiselle/Bayan Tükenmez» yazısı.
Cournot'nun deyimiyle, «yorumlanamayan» bir film, öncü ve «entellektüel» bir sinema ve bir «entellektüel»in özel düşünceleri... İlginç kuşkusuz ama ne denli etkili? Koskoca salonda kaç kişi anlayabiliyor filmi? Pek az herhalde.. Evet Fransa azgelişmiş bir ülke değil, toplumcu ve devrimci sinemadan sapmalar olağan karşılanmalı, deniliyor. Fransa o kısır döngü'ye sömürü/sefalet/para/sömürü...- bir son verebilmiş mi acaba? İnsan ister istemez Mayıs 1968'i ansıyor birden..
Bir de bu tür sinema yapmanın karşıtı var..
Truffaut'nun son filmi: **«Çalınmış Öpücükler/Baisers Volés»**. Uzun bir yorum gerektirmiyor. **«400 Darbe»**deki Antoine Doinel'i bu kez askerliğini bitirmiş buluyoruz karşımızda ve onunla birlikte gençlik yıllarını yaşıyoruz. Antoine ve uğraşları - dedektiflikten televizyon tamirciliği ve otel kapıcılığına dek -, Antoine ve aşkları - olgun kadın ve genç sevgilisi -, Antoine ve sokak kadınları, Antoine ve sorumları, Antoine ve soruları... Kentsoylu, kültürsüz ve saf bir gencin serüvenleri ya da olağan, gündelik bir yaşantının parçası... Truffaut ve sevecen alıcısı yaşamı çekiyorlar.. Başka- Başka bir şey yok.. Bir soru belki Yaşam bu mu?
«Fahrenheit 451» gömülürken bir yerlere Truffaut **«Gelin Karalar Giyiyordu»** ve **«Çalınmış Öpücükler»** türünden filmler yapmayı sürdürürse, yönetmenliğinin de yakınlarda gömülmesi olağan. (Cournot'yu alkışlamak gerekecek, pek yakında). «Çalınmış Öpücükler» alışılmış fransız tadında (yani pek az tadı olan) ince bir güldürü ve romantik bir öykü. «İnce»yi unutmamak gerek, çünkü söz konusu olan Gerard Oury'nun filmi değil, yine de..

Fransız sineması böyle sürüp gidiyor.. Sinemaya değer veren bir seyircinin karşısında tekdüze ve alışılmış bir liste Godard, Truffaut, Resnais, şimdi de Cournot, birkaç genç yönetmen, meraklılarına Prenses... ve yeniden aynı liste.

Bunun yanında tecimsel (ticari) sinema Fransa'da «Altın çağını» yaşıyor.
Halbuki Mayıs 1968'de aynı listedeki adlara rastlanmıştı sokaklarda.. Umut veren.
Ve bir umuttur gidiyor...

SİNEMATEK HABERLERİ

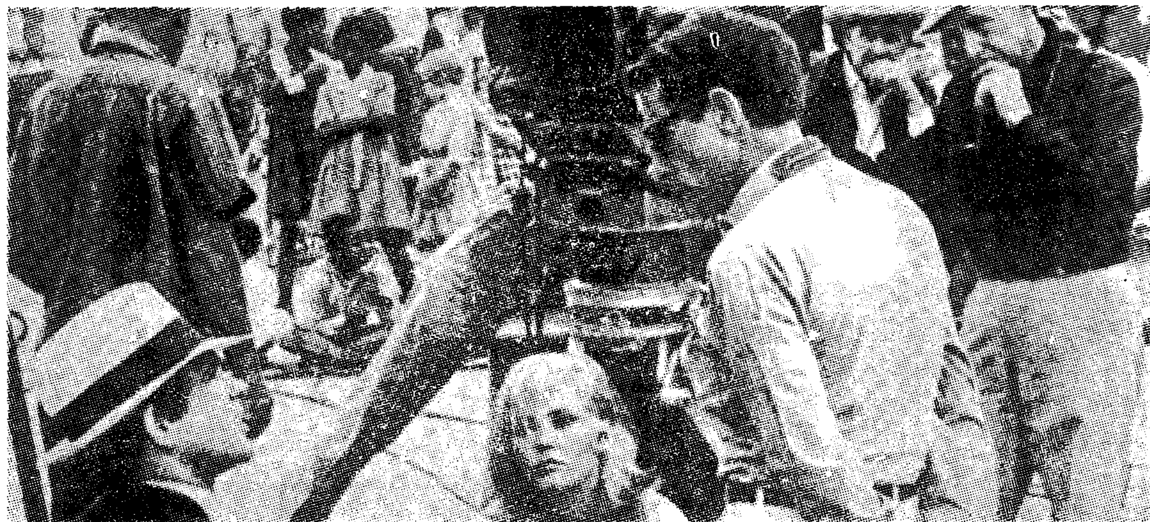
Geçen ay yurdumuzu ziyaret eden **George Méliès'**in torunu **Madeleine Malthete-Méliés** Türk Sinematek Derneği'nin Kervan sineması ve Işık Lisesi salonlarındaki gösterilerinde hazır bulundu. 9-13 aralık tarihleri arasında düzenlenen **George Méliès Toplu Gösterisi** büyük ilgi toplarken Bayan Méliès 'in gösteriler sırasındaki konuşmaları sinemanın büyük öncüsünün bilinmeyen yanlarını Türk sinemaseverlerine tanıttı. Gösteriler boyunca bir de Işık Lisesi salonlarında **Georges Méliès** Sergisi düzenlendi. **George Méliès Toplu Gösterisi** daha sonra Kadıköy Opera sinemasında ve Ankara'da da tekrarlandı. **Sinematek'**in Ankara gösterilerine katılan ve konuşma yapan Bayan Méliès başkentdeki sinemaseverler tarafından da ilgiyle karşılandı.

Ocak ayı gösterileri sinema klâsiklerinden iki önemli örnekle, Bunuel'in **Viridiana'**sı ve Chaplin'in **City Lights/ Şehir Işıkları** ile başladıktan sonra 7 Varna Film Şenliği birincisi, genç Bulgar yönetmeni **Andonov'**un **Beyaz Oda** filmi ve gene genç bir yönetmen, **Milos Jancso'**nun Macar sinemasından çok başarılı bir örnek olan **Umutsuzlar'**ı ile devam edecek. Ocak ayı gösterilecek filmler arasında bir de orta kuşak İtalyan yönetmeni **Bologinini'**nin **Çürüme** adlı yapıtı var.

Sinematek'in gelecek ay yapacağı gösterilerde üç toplu gösteri yer alacak: **Pier Paolo Pasolini Toplu Gösterisi, Genç Alman Sineması Toplu Gösterisi** ve **İngiliz Özgür Sinema Toplu Gösterisi.** Ayrıca **British Film Museum** yöneticilerinden ünlü eleştirici **Colin Ford** yurdumuza gelecek, İstanbul ve Ankara'da gösterileri sunacağı gibi konuşmalar da yapacak.

Öte yandan, Anadolu yakası gösterilerimizin başlaması ile üyelerimizin önemli bir bölümü filimleri Kadıköy Opera Sinemasında izlemektedirler. Bu nedenle yönetim kurulu Işık Lisesi normal gösteri seanslarını Yeni yılın 5 Ocak 1969 tarihinden itibaren aşağıdaki biçimde azaltma zorunluluğunu duymuştur. Bundan böyle bir film Işık Lisesinde iki seans olarak gösterilecektir.

Işık Lisesi gösteri programı salı ve cuma günleri saat 21.30 dadır. Salı ve Perşembe günleri 18.45 Kervan Sineması seansları ile Çarşamba günleri saat 19.00 da yapılmakta olan Kadıköy Opera Sineması gösterilerinde değişiklik yoktur. Toplu gösterilerin seansları ise şu şekildedir: Işık Lisesi; 1. film pazartesi-salı, 2. film perşembe-cuma. Kervan sineması 1. film pazartesi-salı, 2. film perşembe-cuma.



ARTHUR PENN

başkaldırma yerine devrim

CAHİERS DU CİNEMA'NIN SÖYLEŞİSİ







Cahiers: «Bonnie and Clyde» ve «The Left Handed Gun'a «göre «The Chase» filminde senaryo kötü, hattâ beceriksizce hazırlanmış diyebiliriz: örneğin filmin ilk ayrımı (sekans), asıl öykünün dışında kalan, ikinci ağızdan dinlenilen bir bölümmüş gibi geliyor insana. Siz senaryolara ne ölçüde katkıda bulunursunuz?

Arthur Penn: «The Left Handed Gun» in ilk senarto taslağı çok basitti. Bana önce Billy ile arkadaşları (özellikle İskoçyalı) arasındaki ilişkileri geliştirerek bu taslağı zenginleştirmek, sonra senaryo yazarıyla birlikte filmin diğer yönleri üstünde çalışmak düşmüştü. «Bonnie and Clyde» daysa (hazırlanışına François Trauffaut'nun da katıldığı) bütünüyle yazılı, eli yüzü düzgün bir senaryo geldi elimize. Yine de her zamanki gibi, o senaryonun yazarlarından benimle birlikte metin üstünde çalışmalarını ve bir takım değişiklikler yapmalarını istedim. İstediğimi kabul ettiler, düşündüklerimi senaryoya kattılar öyle ki «The Left Handed Gun» da olduğu gibi burada da senaryo yazarlarıyla gerçek bir işbirliği havasında çalıştım. Oysa, «The Chase» için aynı şeyleri söyliyemem. Konuyu Lillian Hellman yazdı ama belli bir ölçüde yazdı diyeceğim çünkü senaryoyu bir türlü bitireceğe benzemiyordu, ben de işe karışıp filmin son sahnelerini, yani otomobil mezarlığındaki uzun sahneyi ve Kennedy biçimi ölüm sahnesini onun yazdıklarına eklemek zorunda kaldım. Yalnız Hellman'ın senaryosundan yararlandım. Bu yüzden «The Chase» bütünüyle bana ait bir filim değildir.

Cahiers: Diğer senaryocularla olduğu gibi niye Heliman'la birlikte çalışmadınız?

Penn: Yazdıklarının üstünde düşünülmesini bile istemezdi. Hellman saygıdeğer bir hanımefendidir ve yazılarına dokunulmasına asla razı olmaz. Yapımcı Sam Spiegel bir aralık, o güne kadar yazılanları başka birisine yeniden yazdırtmaya bile kalkıştı ama artık çekime geçmiştik ve herşey tam bir kargaşalık içinde çarçabuk olup bitti: bir gün Lilian Hellman'ın senaryosundan bir bölüm geliyordu, onu çekiyorduk, ertesi gün Horton Foote'nın yazdığı başka bir bölüm, başka bir gün Ivan Moffet'in elden geçirdiği bir bölüm çekiliyordu, hattâ belki de Sam Spiegel'in

kaleminden çıkmış bölümler bile gönderiliyordu. Sizin anlayacağınız tam bir keşmekeş! Böylesine değişiklikler olabileceğini hiç düşünmemiştim. Bu arada Brando da kendi rolünde ve Zenci'nin rolünde birtakım değişiklikler yapılmasını istedi. Brando'nun canlandırdığı kişiliğin bir özelliği var, o da yasayı temsil ettiği için filimde hiçbir şey yapmamasıdır. Oysa sinemada bir oyuncu için en güç şey hiçbir şey yapmamaktır, bir eylem insanını canlandırmayı isteyen Brando'yu rahatsız ediyordu bu durum...

Cahiers: Sıradayağı sahnesindeki oyunu şaşılacak kadar iyi, seyirci onun gerçekten yumruk atıp yumruk yediğini sanıyor, böylece şiddet havası daha güçleniyor...

Penn: Bu sıradayağı sahnesiyle ilgili bazı görüşleri vardı Brando'nun. Sahneyi önce olağan biçimde çektik, sonra hızlı çekime geçtik, 16 resimli çekime, o zaman Brando karşısındakilere gerçekten vurdu ve onlardan dayak yedi. Ama bu çekimi filme koymadık: filmin kurgusunu yapanlar bu çekimi seyrettiklerinde dehşete kapıldılar ve dayanılmaz olduğunu düşünerek filme katmadılar. Ama bu bölümü ilerde kullanacağım...

Cahiers: Bize azıcık «Mickey One»dan sözedin...

Penn: Bu filim, yapım şirketi Columbia ile bir anlaşma sonucu Chicago'da çevrildi. Colombia yöneticileri gerekli parayı bana verdiler ve filme hiç karışmadılar: hem anlaşma gereği senaryoyu okumaya bile hakları yoktu. Aslında çevirdiğimden daha iyi bir filim olmalıydı, çünkü her istediğimi yapabilecek özgürlüğe sahiptim.

Cahiers: Buna karşılık «The Chase» de Hollywood düzeninden zarar görmüşe benzersiniz......

Penn: Çok yetenekli ve çok becerikli bir sürü uzmanla filim çevirmek korkunç bir şey doğrusu. Bir buluşunuz, bir düşünceniz oldu mu hemen süzgeçten geçirirler. Çevrenizdekiler düşüncenizin nasıl en iyi şekilde gerçekleşmesi gerektiğini bilirler, bütün çabalarınızın sonunda sizin düşündükleriniz değil ama Hollywood'un basma kalıp bayağı örneklerinden biri ortaya çıkar. Buna engel olmak isterseniz çalışma arkadaşlarınıza hep hayır demek zorundasınız. Önerilerine durmadan karşı çıkıp bir rengin ayrıntısından bir kravatın seçimine dek herşeyi değiştirmek gerek! Çalışmanızın sonunda meydana gelen filmin size ait olmasını, sizi ifade etmesini isterseniz her şeyi denetlemelisiniz, en ince ayrıntının bile dilediğiniz gibi olduğunu görmek isterseniz her sahnede hiçbir şeyi gözden kaçırmamalısınız. Bu hava içinde tabii hemen yorulursunuz, her şeyi kendi başınıza yapacak gücünüz kalmaz, ilginiz azalır. İşte bu yüzden «The Chase» Penn'den çok Hollywood'a ait bir filim olup çıktı.

Cahiers: «Mickey One» ve «Bonnie and Clyde» filimlerini yaparken Warren Beatty ile iki kez çalışmış oldunuz. Onunla nasıl çalışıyorsunu, senaryo bölümüne ya da kişilerin işlenişine katkıda bulunuyor mu?

Penn: «Mickey One» da hiçbir şeye katılmadı. «Bonnie and Clyde» daysa Warren Beatty hem yapımcıydı hem de senaryoyu satın almıştı. Aslında bütün sorunları birlikte gözden geçirdik ama senaryo son kez yazılırken katkısı az oldu. Bonnie'nin kişiliğiyle ilgili tek önemli değişikliği Faye Dunaway getirdi. Filmin sonuna doğru Bonnie ve Clyde'in sevişebilmeleri gerektiğini ileri sürdü. Düşücesini bana açtı, yerinde buldum, Warren'e söyledim o da aynı şeyi düşünmüş, böylece bu öneriyi hepimiz benimsedik. Bunun dışında Warren rolünü büyük bir ağırbaşlılıkla oynadı ,tıpkı istediğim gibi. Adı yönetilmesi güç bir oyuncuya çıkmıştır ama birbirimize çok bağlıyız, iyi arkadaşız ve karşılıklı çok açık, doğal ve acı bir konuşma alışkanlığımız vardır.

Chaiers: «Mickey One»dan sonra aranız azıcık açılmıştı galiba?

Penn: Evet. Warren o rolü benim istediğim gibi oynamaya yanaşmıyordu, canlandıracağı kişiliği başka türlü görüyordu. Bu yüzden pek anlaşamadık. Ama «Bonnie and Clyde» den önce birbirimiz hakında düşündüklerimizi açıkça ve gerekirse sertçe söylemeyi kararlaştırdık. Ayrıca tam bir anlaşmazlığa düşersek sonunda benim isteklerime boyun eğecekti. Hepsi bu. İşin garibi, filim üstüne görüşlerimiz birleşiyordu. Bir ara tartışır gibi olduk o da Bonnie rolü için Faye Dunaway'in seçimi konusundaydı; başta Varren ondan hoşlanmıyordu ve asıl Bonnie olmadığı kanı-

sındaydı Onunla çalışmaya başladıktan sonra, çekimin ortalarına doğru kızın role tam uyduğunu anladı.

Cahiers: Çekim, olay dizisine göre miydi?

Penn: Hayır. Öyle olmasını istiyordum ama yapamadık.

Cahiers: Bunu sormamın nedeni, Faye Dunaway için biz de Warren'in görüşüne katılıyoruz; başta seyirci ondan hoşlanmıyor ama az sonra...

Penn: Seyircinin Faye Dunaway'le ilgili bu izlemini biz zaten duyurmak istedik. Başta tatlı, cana yakın olmayıp azıcık bayağı görünmeliydi, sonra Clyde'le ilk kez seviştiğinde onun iktidarsız olduğunu görmenin Bonnie'yi duygulandırdığı, etkilediği farkedilir. Filmin bu noktasından sonra Bonnie'nin kişiliği değişir.

Cahiers: «The Left Handed Gun» ile Clyde'in kişilikleri arasında bir benzerlik var gibi; her ikisi için de yaşam bir oyun sanki, bu oyunda tabancalarla oynarlar tıpkı çocuklar gibi. Sonunda her ikisi de ölürler ama kişilikleri değişmiş olarak. O «solak silâhşör»de iktidarsız mıydı?

Penn: Hayır, sanmam. O çok gençti, çocuk gibiydi ve yalnız eski arkadaşının karısıyla yatıyordu. Duygusal ilişkiler onu ilgilendirmiyordu ve Dedipus'cu bir yanı olduğu da söylenebilir. İktidarsız değildi ama olabilirdi. Hep silâhıyla yaşayan insanların cinsiyet yönünden birtakım dertleri vardır denebilir ve bu durum onlarda giredek «kompleks» yaratmaktadır.

Cahiers: Diğer filimlerinizde başvurduğunuz bir yöntemi «Bonny and Clyde» da da çok kullanmışsınız: öykünün gerilimini elden geldiğince arttıran ve oyuncuların oynunu doruğuna ulaştıran birbiri ardına sıralanmış kısa ayrımlar......

Penn: Evet, çünkü çok hassas bir kurgu ve ritim elde etmek istiyordum. Bonnie ve Cilyde'ı o yıllarda çekilmiş fotoğraflarından hatırlıyordum. Bu yüzden sahnelerin uzamasına yol açacak kamera hareketlerinden kaçındım, yani çiçek dürbünü tekniğinden yararlandım.

Cahiers: Böylece filminizde her çekimin iki işlevi var: filmin genel havasına uymak ve kendisine tam bağımsızlık sağlayan bir yöntemin yardımıyla önceki çekime göre yeni bir düşünce, bir bilgi taşımak. Filmin sürekliliğini yaratan genel kurguya katılan her çekim bir bütün olarak tek başına ele alınabileceği için sanki bu sürekliliğe karşı çıkıyor...

Penn: Filmi çoğunlukla alay açısından işledim. Sık sık seyirciyi belli bir şeye inandıracak çekimler hazırlarım, sonraki çekimde bu inancı alt üst ederim. Örneğin filmin başında çiftçi gelip evini bankaya kaptırdığını söyleyince, Bonnie ve Clyde soyguncu olduklarını bilirler ama neyi ve niçin soyduklarını bilmezler. Sahnenin sonunda Warren Beatty omuz çekiminde «Biz banka soyarız» der. Ne yapmak istediğini o zaman farkeder, o işi yaptıktan sonra. Bu durum şöyle demeye benzer: «davranışımın nedenini buldum, ben bir banka soyguncusuyum, şimdi ne yapacağımı biliyorum». «Bonnie and Clyde»ın genel amacı, kibar ya da karmaşık bir kişiliği işlemek değildi, ne istediği hiç bilinmeyen, karanlık bir zekâyı anlatmaktı.. Clyde, içinde büyük bir eylem isteği duyan ama hangi eylem olduğunu ve niçin bu isteği duyduğunu bilmeyen birisidir. Ayrıca çevresindeki insanların ekonomik kriz yüzünden felce uğramışcasına hareketsiz olduklarını karşıtlıklarla vermek istedim, filmin sonuna doğru görülen konak sahnesi buna örnektir: orada durgunluğun «stilizasyon»u var diyeceğim, diğer insanlar donmuş, körelmiş gibi dururken yalnız Bonnie ve Clyde hareket ederler, işlerler, bu belki yok olmaya götüren budalaca nedenlerden ötürüdür ama bir şeyler «yaparlar».

Cahiers: Filmin son çekiminde F. Dunaway otomobilin camından baktığı sırada ondan ne yapmasını istediniz?

Penn: Warren Beaty ve Dunaway hiç anlaşamıyorlardı ve birbirlerine çok kızgındılar, oysa Beatty ile benim aram çok iyiydi. Ben kadın oyuncumu azıcık koruyor, ona sanki babasıymış gibi davranıyordum. Çekim sırasında Dunaway'e, Warren'in bulunması gereken yere doğru. «Clyde'a bak» dediğim ve son anda Warren'in yerine ben geçtiğim için çok tatlı, sıcak bir bakışı var o çekimde. Sonradan şaşkınlığını gösteren bir hareket çekimi bozdu ama tam istediğim bakışı elde et-

miştim, böylece o bölümü sakladım ve filimde kullandım.
Cahiers: Sizi Hollywood'da çalışırken gördüğümüzde oyuncularla çok alçak sesle konuşmanız dikkatimizi çekmişti, oysa diğer yönetmenler genellikle bağırırlar..
Penn: Ara sıra oyuncuların gevşemeleri, rahatlamaları, kendilerine güvenmeleri için böyle davranırım, ama başka bir niyetle de yaptığım olur: örneğin diğer bir oyuncuyla ilgili, kendisinin bile bilmediği bir şeyi söylemek için. O sahne çekileceği sırada gizli konuşmaya katılmayan oyuncu: «Penn ona ne dedi? Ne yapmasını istedi?» diye merak eder. Bu durum, o sahne için gereken gerilimin, canlılığın, hattâ endişenin oyuncunun gözlerinde okunmasını sağlar. Ama söylediklerim sahneyle hiç ilgisiz de olabilir. Örneğin «Bir sigara içer misiniz?» ya da banyoya gitmek ister misiniz?» gibisinden, insanın bir makina gibi değil insan gibi yeniden işe koyulmasını sağlayacak sözlerdi bunlar.
Cahiers: Clyde ölürken, yukardan çekimde onun sırtını döndüğü, arkadan vücudunun bir dalga gibi yükseldiği görülür sonra çekim değişir. Bu buluş çekim sırasında mı yoksa önce mi aklınıza geldi?
Penn: Önce. Ölümün «spazm»ını vermek istiyordum ve her biri değişik hızda çalışan dört kameradan yararlandım. Makinalar 24,48,72 ve 96 görüntü/saniye'de çalışıyordu ve her birinin merceği değişikti sanırım.
Cahiers: Ya Bonnie'nin ölümü?
Penn: Asıl Bonnie elektrik çarpmasından ölmüştü. Ama ben ölümün iki yüzünü de vermek istiyordum. Kızın ölümü bütünüyle fizikseldir. O sahneyi birkaç kamerayla çektik, hileli kurşunlar kulandık, öyle ki Kennedy cinayetinin ünlü resmindeki gibi Warren'in başının bir parçasının koptuğu bile görülür.
Cahiers: O sırada oyunculardan ne yapmalarını istediniz?
Penn: Yalnızca ölen bir insan olmalarını, düşmelerini, yerçekimi kurallarına uymalarını öğütledim. Warren küçük bir toprak yığınının üstüne düşer sonra döner. Dunaway'se tekerleğin arkasındayken vurulur; arabadan düşmeyip yalnız sarkması için bir bacağını arabaya bağladık. Uzay ve zaman içinde bu çeşitlemeyi elde etmek için makera hızını ve merceği değiştirerek çekimi üç dört kez tekrarlattım.
Cahiers: O sahne Clyde'ın ölümünü aynı zamanda gerçek dışıymış gibi gösteriyor azıcık...
Penn: Evet. Filmin nasıl biteceğini biliyordum, içine korkunç bir şeyler katarak ölümü gündelik, bayağı, acı bir şekilde verebilirdim ama böyle bir sonun iyi olacağına inanmıyordum: iki gencin ölümü akla uygun bir sondur, ölecekleri önceden bilinir, bu yüzden ölümleri gazete haberi gibi verilmeyip soyutlanmalıdır.
Cahiers: Filmin böyle bitmesi ona mitoslara özgü bir boyut kazandırıyor...
Penn: Çok doğru. «The Left Handed Gun» için de öyleydi ama ne yazık ki bana ait olmayan bir son eklediler filme. Billy yere düştükten sonra köyün kadınları bir âyin tertiplerler, ellerinde mumlarla yanına çökerler... işte size efsanenin çevrimini tamamlayan bir sahne ama kalkıp şerifin karısına: «Şimdi evlerinize dönebilirsiniz» dedirten o aptalca anlamsız sonu eklediler.
Cahiers: Bu bakımdan «Bonnie and Clyde»ı, Beatty'nin sırtını döndüğü yerde bitirmek daha uygun düşmez miydi?
Penn: Önce ben de sizin gibi düşünüyordum sonra böyle bir sonu çok kaba buldum. Dediğiniz gibi yapsaydım doruğuna ulaştıktan sonra gittikçe dinen, yatışan bir senfoninin son notasını elde edemeyeceğimi anlıyordum. Bu söylediklerim yalnız biçim alanında kalır, öz bakımından dediğiniz gibi Warren'in ölürken sırtını döndüğü an filmin gerçek sonudur. Bu son, öykünün yalın haber yanı, sert, kaba yanı. Oysa ben filmi bir bale gibi bitirmeyi, sonunun hayali, efsanevi olmasını istedim.
Cahiers: Bir müzik terimini kullandığınız için soralım, filminizi tasarlarken herhangi bir müzik biçiminden yararlanmayı hiç düşündünüz mü?
Penn: Senaryoyu yazanlar iki gazeteciydi. Günün birinde beş telli bir banco çalan adama raslamışlar. Sonraları senaryoyu yazarken çalgıcı akıllarına gelmiş, filmin müziğini bu yoldan elde etmiş olduk. Yapısına gelince, tanınmış bir müzik örneğinden esinlenmiş değilim. Belki benzerlik var ama isteyerek

yapmış değilim.

Cahiers: Bu filmin «The Left Handed Gun» dan bir farkı daha var, başta film güldürü havasında, sonra birden patetikleşiyor Senaryoda da aynı ton değişikliği var mı?

Penn: Belki bir ölçüde var Filmin başında garip, komik birkaç gencin pek de ciddî olmayan şeyler yaptıklarını anlatılır Sonra araba ters park edildiği için birisi arabanın camına asılıp alnına kurşunu yiyince birden güldürü havasından çıkılır Clyde'ın sözlerini hatırlarsınız: «Aman Allahım, birisini öldürdüm, bunu yapmak istemiyordum, ben yalnızca bir bankayı soyuyordum». Herşey alt üst olur o anda.

Cahiers: Filimlerinizdeki bütün ölüm sahneleri çok kanlı ve seyri güç oluyor

Penn: Bence şiddetli ölümler gerçekten çok kanlıdır. Bu durumlarda insandan akan kan miktarı beni hep şaşırtmıştır, insandan pek çok kan akar. Shakespeare'in mısraını hiç unutmam: «Kimin gelirdi aklına bunca kan olduğu insanda». Bence sinemada ölüm sahneleri çarpıcı olmalıdır. Az önce dediğim gibi filmin sonunda bunun aksine ölüme somut değil soyut bir anlam vermeye çalıştım.

Cahiers: Filimlerinizdeki bu ton değişikleri seyircide karşıt duygular uyandırmak için midir?

Penn: Hep şaşırtmak içindir. «Bonnie and Clyde»da kişiler güçlü değildirler. Onlar belli bir ölçüde yüzeyde kalan, kötü olmayan ama ahlâkî sorunlar içinde de bocalamayan hayli boş insanlardır. Bu yüzden kişilerin daha çok dış görünüşlerine parmak basmak gerekiyordu, tıpkı her çerçevenin değiştiği canlı resimlerdeki gibi: bu resimde gülmeliyiz, sonrakinde şaşırmalı, şu resimde ağlamalı, sonra yine gülmeliyiz. Filmi bu düzene göre kurduk ve görüntüler akıcı bir görüntü dili yerine anlattığım havaya elverecek şekilde düzenlendi.

Cahiers: Bu yüzden insan filimde bir çocuk oyunu seyrediyormuş duygusuna kapılıyor.

Penn: Haklısınız ama diğer filimlerim için, örneğin «The Left Handed Gun» ve «Mickey One» için aynı şeyi söyleyemem. Orada kişilerimin düşünceleriyle, davranış nedenleriyle ilgilendim, özellikle bu nedenler mantık dışı olduklarında. Ama son filmimde iş değişir, kişiler katildir, gangsterdir, karanlık ruhlu insanlardır. Onlara uydurma bir iç yaşantı veremezdim, bunun için dışta kalmayı istedim. Bu arada onları her türlü iç derinlikten yoksun bırakıp renksiz, ruhsuz insanlar gibi tanıttım da diyemem. Filimdeki günce havasının soğuk tonu duygu incelemesinin sıcak havasına baskın çıksa da kişilerin ardında kendine özgü bir yaşantının kendini belli ettiğini ardında kendine özgü bir yaşantının kendini belli ettiğini umarım.

Cahiers: Seyirci filimde kişilerden çok sizin onları veriş şeklinizle ilgileniyor. Geniş seyirci kitlelerinin tepkilerini böyle istediğiniz yöne çekmeyi tehlikeli bulmuyor musunuz?

Penn: Evet, insan sinemanın gücünden korkmaz ve buna karşı kendini korumazsa böylesi bir tutum tehlikeli olabilir. Ama bu filimde seyirciyi azıcık istediğim yöne çekmişsem de onun tepkilerini «kötüye kullandığımı» sanmıyorum. Ne olursa olsun bence bu filimde tutulacak tek yoldu benimki. Bu gangster topluluğuna ve onun serüvenlerine katıldığı duygusunu seyirciye verebilmek için güldürüden yararlanmaya kararlıydım. Sonra filmin havası değişince, Bonnie: «Annemi görmek istiyorum» deyince, özellikle annesi Bonnie'ye: «Benden üç kilometre uzakta yaşayamazsın çünkü yakınımda oturursan ölürsün» deyince mizah sona erer: bundan sonra her ikisinin ölümü başlar.

Cahiers: Başka filimler yapmayı düşünüyor musunuz?

Penn: Yeni filmimin konusu bir Amerikan Kızıl-Derilisi üstüne. Hayli eğlenceli bir filim olacak ama içinde, General Custer çağında Kızıl-Derilinin gerçek kaderini yansıtan korkunç sahneler de bulunacak. Tabii şimdiki Zencilerin durumuyla büyük benzerlikler var öyküde. Ama şu sıra Zencilerle ilgili bir filim çeviremem, yoksa dar görüşlü, eksik ve duygusal bir yapıt çıkardı ortaya. Oysa düşüncelerimi benzetme yoluyla daha iyi dile getirebilirm. Hem şimdilik her şey tasarı durumunda.

Cahiers: Zenciler üstüne filim yapmanın ne gibi güçlükleri olabileceğini bize daha ayrıntılı açıklar mısınız?

Penn: Zenci sorununu henüz iyice anlamış değilim. Olanlara gereğince dıştan bakamı-

yorum, olup bitenlerden haberim var ama bunlar üstüne yeterince geniş ve eksiksiz bir görüşe sahip değilim. Örneğin filmimde birtakım olayları yeniden yaşatsam, gerçekten haksızlık örnekleri versem seyri güç korkunç şeyler görürdünüz perdede ama bütün bunlar, kendim bile anlamadığım sorunun temeline inmez, özünü açıklamazdı. Belki de Kızıl-Derililerle ilgili bir filim yaparken bu çalışma birtakım benzerlik ve ayrılık sorunlarını gözden geçirmeme yardım eder, hiç olmazsa konuya azıcık daha girmiş olurum. Başımdan geçen çok ilginç bir olayı anlatayım size: bir akşam «Bonnie and Clyde»ı beş Zenciye gösterdik, kendilerini olduğu gibi onlara benzettiler. Filme bayıldılar: «İşte böyle davranmalı Yavrum, işte böyle yaşamalı! Yaşa!» diye bağırıştılar. Amerikalı Zencinin buna benzer, yitirecek hiçbir şeyi olmayan insanların davranışı var: «Beni öldürmeleri vız gelir, yitirecek hiçbir şeyim yok ki». Zenciler bu noktaya gelip dayandılar: «Karşı gelme, başkaldırma yok. Devrim var, Devrim!».

Cahiers: Tiyatroda çalışmalarınıza devam ediyor musunuz?

Penn: Bildiğiniz gibi Birleşik Devletlerde durumlar çok değişikti. Eskiden tiyatroda «ağırbaşlı» bir oyuncu gibi çalışırken Hollywood'a gitmekle insan kendini az çok satmış olurdu oysa şimdi tam tersine. Sinemada daha ağırbaşlı, daha gerçek çalışmalar yapılabilir ama Brodway'de artık doğru dürüst çalışan kalmadı, oyunlar yalnız eğlendirici olmaktan öteye gidemiyor.

Cahiers: Brodway'in dışında?

Penn: Dışı da «içi» gibi pahalı; oralarda da burjuva, belirli, cansız, belli bir düzeyde kalmış, kendinden çok hoşnut ve düşünce alışkanlıklarının değişmesine asla razı olmayacak aynı seyirci kitlesini bulursunuz. Brodway'in «dışının dışında» ise iyi çalışmalar yapılabilir. Örneğin ben Massachussetts tiyatrosunu yönetirim, orada gerek konu gerek uyguladığımız teknik yönünden sinemaya yatkın yeni oyunlar sahneye koymaya başladık. Brodway'de hayatımı kazanmak için çalışıyorum ama aslında tiyatro beğenimi ve görüşümü karşılayan Stockbridge'in o küçük tiyatrosunda yaşadığımı duyuyorum.

Çeviren İtah EROĞLU



FİLİMLER

KAÇAKLAR / THE CHASE (**A. B. D'de» toplu çıldırma»**)

YAK YAVRUM YAK!..

KAÇAKLAR / THE CHASE
Yönetmen: Arthur Penn. Senaryo: Lillian Helman. Görüntü yönetmeni: Joseph Lashelle. Müzik John Barry. Oynıyanlar Marlon Brando, Jane Fonda, Angie Dickinson,

YAZIYA GİRİŞ Dört sav.

1) **Kaçaklar** bağımsız sinemacı Arthur Penn'in Hollywood'da yaptığı ilk filimdir.

2) 1966 yılında Wyler, Stevens, Huston, Kazan, Dmytryk, Minelli, Mankiewicz, Dassin, Brooks, Nicholas Ray, Aldrich, Hawks adlı Amerikalı yönetmenler **Kaçaklar** kadar «ahlâklı» bir film yapamamışlardır. Bundan sonra da yapacaklarını sanmıyorum.

3) Arthur Penn, Lillian Hellman'ın artık değerini yitirmiş gibi gözüken senaryosundan, Hollywood'u aşan bir filim yapmıştır.

4) Wyler'in, Kazan'ın, Dassin'in, Zinneman'ın bazı baş yapıtları olmasaydı, bu film olmazdı.

FİLME GİRİŞ Bu filimi şöyle görmek istiyorum.

Tanıtma yazıları Başlangıçtaki tanıtma yazılarının amacı, eylemi (kovalama, kaçma) bir çeşit soyutlama ile vermektir. Az renkle ve foto-montaj tekniği ile Arthur Penn, seyircinin görünüşü sınırlar. Çünkü gerçekte izlenilmesi gereken, cuma gecesi başlayan hüzünlü takip değil, cumartesi sabahı başlayacak olan hüzündür. Zaten tanıtma yazılarının bir yerinde, soyutlama yerini doğaya, yani renge ve sese bırakır: **Ses, görüntüye geçer.**

Doğa Bonnie ve Clyde'ın tam tersine, bu filminde Arthur Penn, doğayı insanın üstüne kurar. Doğa, sömürücülerin pisliklerine karşı yıkılmayacak olan güzelliktir ve Bubber gibi, Anna gibi, Calder ve karısı gibi «güzel» insanlara yaraşır ancak. Penn, Bubber'i gün doğumundan gün batımına kadar çirkin insanlardan kaçırır; koruluklardan, su birikintilerinden geçirir, yalnış yöne giden bir trene bindirir, trenin soğuk karanlığından tekrar sıcak ışığa çıkarır, hayvanlarla konuşturur, ırmaklarda yüzdürür. Sonra onu o kirli kasabada bir inanç uğruna öldürür... Yüceltir ölümünü... Dolaysız ve mantık dışı bir evren yaratır... (Bubber'in yerdeki ölüsünü gösteren resim, filmin belki de tek bölünmeyecek görüntüsüdür.) Anna ile Jake'i ilk aşkın ahşap köşkünde Bubber'i aratmakla onlara yepyeni bir doğayı en eski şekliyle armağan eder. Birkaç saat sonra Jake ölür, Anna ise tanıtma yazılarını bekler. Val Rodgers'in partisinden araba ile dönen Calder ve karısının önünden çıplak bir at geçirir... Şerif'in film boyunca ilk defa gülümsediğini görürüz.

Arthur Penn için insana karşı doğru olan doğaya karşı da doğrudur.

Din : filmde sofu bir kadın kişiliği vardır; oradan oraya, devinen, herkesin sağlığı için dua eden, kimsenin aldırmadığı, insanlara iyilikten çok kötülüğü dokunan bir ihtiyar. İlk bakış-

da göze çarpmayan bu kişiliği, Penn, Bonnie ve Clyde'da püritenliği eleştirmek için Blanche Barrow'yu nasıl kullandığı ise, burada da dinin sanayileşmiş Amerikan toplumundaki gereksizliğini ve tutarsızlığını anlatmak için kullanır.

Zenci Filmin başında, yukumcunun öldürülmesinden hemen sonra, Bubber'in önünden külüstür bir araba ile, ihtiyar bir zenci kadını ile torunu geçerler. Penn'in istediği Bonnie ve Clyde filminin sonunda Bonnie ve Clyde'ın öldürülmesini gören iki zenci gibi, bunların da olaya karışmaması, yalnızca tanık olmalarıdır; zenciler trajik olana katlanmalıdır. Onların beyaz adamlardan öğrenecekleri hiçbir şey yoktur kötülükten başka. Bir gün Güney Amerikayı kurtaracak olan zencilerdir. Penn, daha sonra tanıttığı iki zenci kişiliğini ayrı ayrı kutuplara oturtur. Irkcılardan kaçan Lester zavallıdır; ırkcılara sokakta kafa tutan isimsiz zenci ise kahramandır.

TRAGEDYA Film, tanıtma yazılarından sonra, bir tragedyanın özelliklerini taşır.

Yer birimi Texas eyaletinde bir küçük şehir: Harrison. Bir şerif ve iki yardımcısı. Kocaman bir kapitalist: Val Rodgers. Plastik beyini ile sıkılan bir burjuva kadını.

Zaman birimi Bir cumartesi akşamı; bankanın kapanışı, Val Rodgers'in doğum günü partisine hazırlanış. Mevsim: yaz.

Olay birimi Kalabalığın bütün dikkati bir firar olayına çevrilmiştir: İki yıla mahkûm Bubber Reeves hapishaneden kaçmıştır. Kasabaya dönecek midir? Ne zaman dönecektir? Niye dönecektir? Hepsi beklerler: karısı Anna, Anna'nın aşığı Jake Rodgers, kaçağı yakalamakla görevli şerif Calder, kendisini aldatan eski arkadaşı Edwin, annesi, babası, hepsi kişisel tedirginlikleri içinde beklerler. (Zaman geçmek bilmez.) Bu arada içkiler içilir, sıkılınır, durmadan konuşulur zaman geçmek bilmez. Zencileri koruduğundan, Calder'e büyük bir tutku ile karşı çıkan ırkçılar beklerler.

- Hepsi eylemlerini sonuna kadar sürdürmeğe «gelmeme» halini kendine göre büyütmeğe hazır. Tragedyanın içindeyiz.

TRAGEDYA ÖZELLİKLERİNDEN YAPIDAKİ GERİ LİME KISA KISA BİR BAKIŞ: Çevrenin uzun uzun sunuluşu, ilk bakışda filmin hiç harekete geçmeyeceği izlemini bırakır. Arthur Penn, bize bireyle toplum arasındaki çelişkilerin, zıtlaşmaların, Güneydeki geri kalmışlığın, sömürünün, darkafalılığın, nasıl korkudan kine, kinden de ırkçı bir ayaklanmağa dönüşeceğini en iyi bir biçimde göstermek için patlamayı geciktirir. Bu, onun süreye karşı yaptığı savaştır. (Süre: başı ve sonu belli olan bir zaman parçası.) Filmin dörtte üçünde, dinamitlerini hazırlar, bazı uzantılara yerleştirir, bir kıvılcım bekler.

Kıvılcım Şerif Calder'in Anna'ya Bubber'in haberini iletmek isteyen Lester'in ırkçıların kan isteyen tabancalarından kurtarmak için hapishaneye atması ile kıvılcım çıkar; yavaş ama düzenli bir ritmle yayılır. Val Rodgers, oğlunun gittiği yeri öğrenmek; ırkçılar ise, kanunları yürütmekle görevli o insanı dövmek için, komiserliği basarlar. Ve o bölüm... Seyircinin bilerek ya da bilmeyerek yuh çektiği, üzüldüğü, sevildiği ya da sıkıldığı, genç kızların «ah Marlon!» dediği o bölüm... Seyircinin düşünce potansiyelini son uç noktaya getirecek olan başka bir bölüme aracılık eden, filmin başından beri süregelen altyapı ilişkilerinin kişiler üstündeki sonucunu en kesin bir dille ortaya çıkaran bölüm...

Geçiş Örtülü bir alevin çıkışını, parlayışını bekledim yıllarca suda havada bekledim, çok bekledim Whitman

Cumartesi gecesi (Saturday night) panayırı Panayır, acının çok çok zorlanışıdır. Anna, Bubber ve Jake bir araba mezarlığında, Val Rodgers, ırkçılar, meraklılar, şamata geçmeğe gelmiş yeyeciler tarafından kuşatılmışlardır. Bütün hafta ve haftanın her günü bilmem kaç saat çalışarak o berbat çarkın kölesi olan bu küçük adamlar, eskimiş de olsa, kendi öz mülkiyetlerinin simgesi sayılan arabaları yakarak ve Jake'i öldürerek toplumdan hınçlarını alırlar. (Simge: kararlaştırılmış, belirli anlamı olan im.) Arthur Penn'in titiz ve sağlam sanatı, önceleri havayi fişeklerle bayırdan yuvarlanan ateşli tekerleklerle, «yakalım» sözleri ile, tüfek sesleri ile başlayan, başka şeylerle devam eden, sonra korkunç bir infilâk ile sona eren bu bölümü, Amerikan sinemasında gördüğümüz «toplu çıldırmaların» en güzeli haline getirir. Sonra son...

Son Son yok; Bubber'in öldürülmesi, Cal-



KADER BÖYLE İSTEDİ / LÜTFÜ AKAD (Sınıflararası aşkta trafik kazası!)

der'in Harrison'u terketmesi, Jake'in ölümü, tanıtma yazılarının çıkması ya da perdenin kapanması, sinema salonunun boşalması, son demek değildir; çünkü tragedya, tragedya ile aşılmıştır; çünkü bütün nicelikler tek bir niteliğe dönüşmüştür: seyirci Onlar kendileri bulacaktır sonu.

Müzik :

Müzik süresi **a)** Tanıtma yazılarının sonundan Val Rodgers'in partisine kadar kullanılan müzik, sadece Bubber'in kaçışını gösteren bölümlerde duyulur. Bu müziksizliğe karşı müzik, kasabanın kokuşmuş yeknesaklığına karşı Bubber'in genç dinamizmini verip, seyircide bir **ön gerilim** yaratır.

Müzik süresi **b)** Bundan sonra ara sıra, ama yoğun bir biçimde çıkan müzik, görüntüleri yalnızca desteklemek kalmaz, olaylarla infilâk arasında organik bir son gerilim kurar. Örneğin Calder ile Lester'in dövülmesinden hemen sonra kullanılan müzik.

Müzik süresi **c)** Bubber'in öldürülmesine kadar ise, John Barry bize o boşalmayı, o son uc gerilimi tek tema üstüne çeşitlenmiş motiflerden örülü bir müzikle verir.

Kurgu:

Kurgu süresi **a)** (Tanıtma yazılarının sonundan Bubber'in araba mezarlığına gitmesine kadar) Filmin ilk onbeş dakikasında, seyirci koşut kurgunun kullanılması ile, kasaba ile Bubber arasındaki ilintinin, bekleyişin asıl değeri olduğunu kolayca anlar. Penn bundan sonra, gerilimin sürekliliğini pek göze çarpmayan öğelerle (bu öğelerden kısaca tragedya kısmında bahsedilmiştir) devam ettirir.

Kurgu süresi b) (... infilâka kadar) Burada Penn, kurgu süresi a'da göre çarpmayan öğeleri, karakoldaki dövülme ve araba mezarlığındaki panayır bölümlerine yöneltir. Yöneliş koşut kurgunun rahatlığına alışmış seyirciyi hiç beklemedik bir anda allak bullak eder. Kurgu, gerilimi çözümlemekle kalmamış aynı zamanda tragedya oluşumunun anlam bütünlüğünü de pekiştirmiştir. Bu dialektik bir ilerlemenin kaçınılmaz sonuncudur. Bunun dışında kurgu süresi a ile kurgu süresi b'nin sentezi görüntülerin içeriğinin kurgudan daha belirgin bir duruma geldiğini ileri sürebilirse de. Bu düşünce yanlıştır; çünkü, örneğin araba mezarlığı bölümündeki görüntülerin plâstik değerleri çok yüksek olsa bile, film zamanının ancak belirli bir süresinde düzenlenmişlerdir. Bu düzenlenme ise, görüntüyü ve plâstiği kurgunun bir aracı haline getirir. Aynı şeyleri dövülme bölümü içinde söyleyebiliriz.)

Kurgu süresi **c)** (... Bubber'in yerde yatan ölüsüne kadar) Kurgu süresi c bundan önceki iki süreyi bütünü ile kavrar ve gerçeği ister istemez başka bir gerçekle ortaya çıkarır.

Sonuç Arthur Penn, yeni Amerikan sinemasının öncülerinden biridir. (Öncü: zamanını aşan, geleceğin sanatı durumunda olan, alışılmışın dışına çıkarak yeniden de bir özellik getiren kimse.) Mustafa IRGAT

YEŞİLÇAM'DA BİR AŞK HİKÂYESİ..

KADER BÖYLE İSTEDİ / Yönetmen: Lütfü Ö. Akad/ Senaryo: Safa Önal, Oğuz Aral-Lütfü Akad/ Görüntü yönetmeni: Mike Rafaelyan/ Müzik: Metin Bükey/ Oyuncular İzzet Günay-Nilüfer Koçyiğit-Önder Somer-Aliye Rona-Turgut Boralı-Şaziye Moral/ Bir Şeref film yapımı.

«Kader böyle istedi», ustalık dönemini yaşamakta olan **Lütfü Akad** sinemasının, Türk sinemasını bugün için yöneten piyasa koşullarıyla sarmaş dolaş olduğu bir filmdir. Bu açıdan incelemeği ilginç ve yararlı gördüm. **«Kader böyle istedi»,** bir «yasak aşk» hikâyesini anlatmaktadır. İzmir'in zengin ve köklü ailelerinden birinin kızı olan **Nilüfer** (Nilüfer Koçyiğit), liseyi bitirdikten sonra yüksek tahsil için İstanbuldaki hala ve eniştesinin yanına gönderilir. Genç kız, uçaktan indiği Yeşilköy'de bir raslantı sonucu (enişte ve halasının karşılamağa geç gelmeleri yüzünden) bir taksi şoförüyle **İzzet Günay)** tanışır ve onun arabasıyla halasının evine gider. İkinci bir raslantı genç kızla delikanlıyı tekrar karşılaştırır, ve aralarında karşılıklı bir ilgi ve yakınlık doğar... Karşılaşmaları artık raslantı sonucu değil, şoförün Nilüfer'in yolunu beklemesiyle gerçekleşmektedir. Küçük bir evde annesiyle birlikte oturan dürüst ve namuslu şoför Ahmet için Nilüfer, erişilmesi gerekli bir amaç, yaşamanın bir nedeni olmuştur. Nilüfer de, kalıplaşmış aile bağlarının dışında paradan, ticari konularda nbaşka şeylerden söz edilmeyen aile çevresinden farklı olarak, ilk kez kendisine gerçek bir yakınlık, sıcak bir ilgi gösteren bu temiz çocuğa bağlanır. Ne var ki, Nilüfer için başka plânlar yapılmıştır ailede... Nilüfer'in ailesi, böyle bir ilişkiyi kabul edemiyecektir. Kızı yine eşraftan ve Nilüfer'in babasının iş münasebetleri olan birinin oğluyla (Önder Somer) nişanlarlar. Bu, aile şerefi için olsun, ailenin ekonomik geleceği için olsun, gerçekleşmesi gereken bir birleşmedir. Ama Nilüfer'in duyguları bu hesapların ötesindedir. Genç kız, bir yolunu bulur, Ahmet'in evine kaçar... Ama Nilüfer'in ailesi ve nişanlısı bunu kabul etmeyecek ve hikâyenin trajik sonunu hazırlayacaklardır...

«Kader böyle istedi», görüldüğü gibi Türk sinemasındaki en klâsik hikâye şemalarından biri, farklı toplumsal sınıflara mensup iki insanın «imkânsız aşk»ları üzerine kuruludur. Böyle hikâyelere batı sinemasında artık raslanmamaktadır. Zira, üstün sınıfların tasfiyesine giden sosyalist ülkelerde sınıf farkları artık olmadığı gibi, Marx'ın kehanetlerinin gerçekleşmemesi için sınıflar arasındaki büyük farkları azaltmaya, emekçi sınıfına daha iyi yaşam koşulları sağlamaya yönelen kapitalist toplumlarda da bu cins bir öykü geçerliliğini yitirmiş bulunmaktadır. Ancak geleneksel bazı kuruluş ve kavramları titizlikle korumuş ülkelerde (örneğin kıraliyet müessesesini bir biçim olarak ta olsa koruyan İngiltere'de) soylu sınıftan birinin halkla olan ilişkilerinin zaman zaman bazı filmlere konu oluşturduğu hatırlanabilir (Wyler'in «Roma tatili» gibi)... Türkiyede ise durum elbette değişiktir. Türkiyede tarihsel ve toplumsal gelişim süresince batılı kavramında sınıflar oluşmamıştır. (Türkiyede bugün gerçek bir orta sınıf, bir burjuva sınıfı var mıdır, tartışılmaktadır). Ama Türkiyede bugün çok haksız bir gelir dağılımı sonucu ekonomik durumlarının bıçak gibi keskin çizgilerle ayırdığı ekonomik anlamda «sınıflar» olduğu kuşkusuzdur. Bu sınıflar arasındaki gelir ve insanca yaşama uçurumlarının köklü ve tutarlı reform ve değişikliklerle doldurulabileceği güne dek, **«Kader böyle istedi»** türünde bir öykü, Türk toplumu için geçerliliğini ve etkisini koruyacaktır, denebilir. Ne var ki, bizim bugünkü Türk sinemasından beklediğimiz, bu değildir. Türk toplumuna içinde yaşadığı haksız ve bozuk ekonomik düzenin düzensizliği duyurulmadan, sınıf bilinci aşılanmadan, bu topluma böyle bir bilince erişmede yardımcı olacak bilinçlendirici, hiç olmazsa dolaylı yoldan eğitici, yüceltici, olgunlaştırıcı bir sinema yapmak yoluna gidilmeden, 10 yıllar, 20 yıllar, 100 yıllar boyunca **«Kader böyle istedi»** tarzında filmler yapılsa ne olacaktır? Bunun Türk toplumuna, Türk halkına, Anadolu seyircisine ne gibi bir yararı, ne cins bir katkısı, ne yönde bir iticiliği bulunacak-

tır? Bunu sormak gerekmez mi?. Gerçi filmin sonunda Nilüferle Ahmet birbirine kavuşamazlar, acı bir sonla biter film... Ve burda, bu sonun **«sınıfların aşılmazlığının bir simgesi olarak seyirciyi isyan ettirdiği, dolayısıyla bilinçlendirdiği»** ileri sürülebilir. Ancak bu yanlış bir savdır. Çünkü filmin sonunda -her zaman olduğu gibi- birleşmeye engel olan bir «kötü kişi»dir (Nilüfer'in nişanlısı), seyircide o olmasaydı birleşmenin olabileceği duygusu uyanır, herşeyi bozan bir «kötü talih», bir «kötü raslantı»dır, aksini düşündürecek hiçbir şey yoktur filmde... Fakir-zengin arasındaki «umutsuz aşk» zaten son yıllardaki Türk filmlerinin ana kanaviçesidir, ve ilişkinin mutlu bir biçimde sonuçlandığı filmler komediler, mutsuz bitenler ise dramlardır. Ve, tekrar edelim, bütün bu filmlerde bu cins ilişkilerin sınıfsal açıdan imkânsız olduğu hiç bir şekilde duyurulmadan herşey modern peri masalları gibi alınır, veya kötü raslantılar, iyi veya kötü kişilerin varlığıyla açıklanır... **«Kader böyle istedi»**nin hikâye şemasının Türk sinemasında çok genel olan bu kuruluşundan sonra, yine Türk filmlerinin hikâyelerinde çok genel olan bir psikolojik eksikliğe değinmek isterim. Türk sinemasında senaryocu veya senaryocu-yönetmen, hikâyesinin ana çizgisini ve örgüsünü kurdu mu, işi bitmiştir sanki... Halbuki ana olayın çevresinde yer alan bir sürü küçük olaycık vardır gerçek yaşamda... **«Gerçek»** duygusunu veren ve kişilerin gerçeğe yakın, inandırıcı birer yüz almalarını sağlayan bu yan olaycılardır çokluk... Türk filmlerinde genellikle böyle bir yayılma ve derinleştirmeğe gidilmez. Bu yüzden, hikâyedeki yan kişiler (hattâ bazen baş kişiler) ve bunlar arasındaki ilişkiler inandırıcı olmaz. **«Kader böyle istedi»**de, Nilüfer'le babası, halası, eniştesi, nişanlısı Ahmet'le annesi arasındaki ilişkiler, Nilüfer durumundaki bir genç kızla babası, vs., Ahmet durumundaki bir şoförle annesi arasındaki gerçek ilişkiler değildir. Filmdeki ilişkiler, yalnızca, senaryocu tarafından anlatmak istediği hikâyenin gelişmesine en kestirme yoldan yararlı olacak biçimde, pragmatik (faydacı) bir görüşle ele alınmış ilişkilerdir. İnsanlar arasındaki ilişkiler böylesine basit, basmakalıp olmaz, olmamıştır. Gerçek bir psikolojik fon'u ihmal ederek, kahramanlarının davranışlarını, anlatmak istediği şeyi en kestirme, en etkileyici yoldan vermek amacına göre düzenleyen anlatımlar, destanlarda, ve eski Yunan trajedilerinde görülür. Destansal bin anlatıma gidildiğinde bu bağışlanır, hattâ tercih edilir. (Yine Akad'ın **«Kızılırmak-Karakoyun»**unu örnek olarak vermek isterim). Gerçekçi bir sinemada böylesine bir kestirmelik, basite indirgeme ve kalıplaşmanın yeri yoktur, hiçbir gerçekçi sinemada olmamıştır. «Bizim gerçekçi sinemamız başka ülkelerinkine benzemez. Biz Türk gerçekçiliği yapıyoruz» tarzındaki bir sav için, şunu söyleyeyim ki, hernekadar bir Türk gerçeği, biz İtalyan veya Fransız gerçeğinden farklı ise de, «gerçekçilik»in yolları o denli farklı değildir.

Hikâyenin ve senaryonun kuruluşunda bizce aksak olan yukardaki noktalar, Akad'ın bilinen gerçekçi tutumunu da belli bir ölçüde aksatmaktadır. En başta, filmin yan karakterleri fazlasıyla şematik kalmaktadır. Halbuki ayni Akad, bir **«Hudutların kanunu»**nda şaşılacak bir gerçekçilik ve doğrulukla çizdiği tiplerle filmine unutulmaz bir etkileyicilik sağlamıştı. Bu eleştirmelerimin şimdiye dek senaryoya değgin noktalarda gelişmesi, Türk filmleri eleştirilirken genellikle gereği gibi önemsenmiyen senaryo ve senaryocu konusuna daha bir dikkati çekmeğe yararlı olabilir. Bir film, birçok insanın katkısı ve emeği ile gerçekleşmekte ve sonuçtan sorumlunun yalnız yönetmen olmadığı bazen unutulmaktadır. Senaryo safhası, filmin gerçekleşmesinin en önemli bir safhasıdır. Yönetmen (Akad gibi, senaryoyu bizzat yazmadığı zaman, yazılışına katılan ve elden geçiren biri olsa bile), genellikle kendisine verilenle yetinmek zorunda kalır, fazlasını yapmak için herşeyden önce zamanı yoktur. Türk sinemasında film yapımının yılda 200'ü geçtiği 1965'ler, senaryo yazmanın ciddiyetinin yitirildiği yıllar olarak hatırlanacak ve bu yılların yarattığı, yılda 2 düzineye yakın senaryo «yazmağı» başaran **Bülent Oran, Safa Önal, Sadık Şendil** gibi isimler, şartların yarattığı ve birden kendilerini içinde buldukları bu **«tarihi görev»** süresince, sinemaya yaptıkları hizmet ve katkıların yanısıra yerleştir-

dikleri bazı kötü alışkanlıklar ve kalıplaşmalarla da bu devre damgasını vurmuş kişiler olarak nitelendirileceklerdir.
Bütün bunların dışında -ve bütün bunlara rağmen- Akad'ın kendine güvenen, düzgün anlatımı film boyunca kendini duyurmaktadır. Basit insanı, halk çocuğu'nu vermekte daha bir usta olan Akad, şoför Ahmed'in küçük dünyasını ve yaşamını verdiği bölümlerde daha bir insancıl, daha bir gerçekçidir. Ama Nilüfer'in çevresine girdiği bölümlerde, film, çokluk yukarda açıklamağa çalıştığım nedenlerden, inandırıcılığını yitirmektedir. İki genç arasındaki bölümlerde ise, Akad belli bir duygusallığa ulaşmaktadır. Ama bu bölümleri yer yer baltalayıcı bir öğe olarak, Türk sinemasında bir türlü yerine oturamamış bir konu olan **«ses ve müziğin kullanılması»** çıkmaktadır bu kez karşımıza... Gerçekten de, Türk sinemasında özellikle aşk filmlerinde yıllar yılı saltanat süren **«dar-ül bedayi ağzı»** konuşma, **Nilüfer Koçyiğit** ve **İzzet Günay**'ın ağzından, eskimek bilmeyen kıdemli dublaj artistlerimiz yoluyla bazı sahnelerin doğallığını ciddî biçimde zedelemektedir. Müzik konusuysa daha da beterdir. Akad filmin bazı yerlerinde (tam olarak, jenerik dahil, 3 yerinde) popüler bir piyasa şarkısını kullanmıştır. Filmlerde özgün, film için bestelenmiş müziklerin kullanılması Türkiyede olağan şey olmadığından, bu yadırgatıcı değildir. Üstelik şarkı, gayet ölçülü biçimde kullanılmış olup filmin «halk için duyarlılık» diye adlandırılabilecek olan niteliğini güçlendirmektedir. Ne var ki, sorun bununla kalmamakta, filmin müziğini yapan **Metin Bükey**'in aranje ettiği müzik, filmi baştan sona dek «işgal» etmektedir. Müzik, sinemada çok tehlikeli bir silâhtır, kolaylıkla geriye teper. Özgün olduğu zaman bile, çok kullanıldığı zaman sinema'ya zararı dokunur. (**Kızılırmak-Karakoyun**'da da böyleydi). **«Kader böyle istedi»**de devamlı sürdürülen fon müziği bir yerden sonra yorucu, bıktırıcı olmakta sinema olarak gayet başarılı olan bazı bölümlerin değerini (örneğin ormandaki başbaşa kalma bölümü) zedelemektedir. Bizde yönetmenlerin film çekiminin bitmesinden sonra filmin teknik işlemleriyle ne denli uğraşabildikleri bilindiğinden, verilecek yargı da değişik olmalıdır.. olmalıdır ama, Akad gibi kendini kabul ettirmiş ve çok fazla film yapmıyan bir yönetmenin çekim sonrası işlemleri, özellikle ses ve müziklendirme konularıyla daha çok uğraşması imkânı herhalde yaratılabilir, yaratılmalıdır. Buna karşılık, sesin başarılı kullanıldığı bir bölüm, Nilüfer'in nişanı bölümüdür. Bizim filmlerimizin genellikle en aksayan sahneleri, böyle kalabalık sahnelerdir. Yeterli ve uygun figürasyon yoktur, atmosfer yaratılamaz, konuşmalar da en basmakalıp cinstendir. Akad ise bu sahneyi «konuşmasız» vermek suretiyle gerçek bir başarıya ulaşmıştır.
«Kader böyle istedi» herşeyden önce bir aşk filmidir kuşkusuz. Akad, bunu elbette ön plâna almış ve seyirciyi duygulandıran bir film yapmaya yönelmiştir. Ancak, aşk filmleri de belirli bir toplumsal çevreye oturmak zorundadırlar. (Zaman, mekân ve çevreden soyutlanmış aşk filmi, Türk sinemasında, bizim bildiğimiz bir kez denenmiştir: o da **Atıf Yılmaz**'ın **«Kalbe vuran düşman»**ıdır.) Akad, filmin toplumsal fon'unun gerçekçi bir «teşhir»inde ise ancak yer yer başarılı olabilmektedir. Şoför Ahmed'in çalışarak borcunu ödediği arabasıyla kurduğu tipik ekonomik düzeni. Nilüfer'in nişanlısının **«ben, Ramazanoğlu İstanbula kız almaya gitti de, eli boş döndü dedirtmem»** sözüyle somutlaşan, Anadolu'daki «eşraf» arasındaki kız alıp vermelerde hâkim olan düşünce, ve namus anlayışı gibi durumlar, doğrulukla ortaya konmuş gerçeklerdir. Ama film, herşeyden önce bir «aşk filmi»dir, bu yüzden önemli olan toplumsal çevre ve koşullardan çok, insanlar arasındaki psikolojik ilişkilerdir. Onların da hangi nedenlerle belli bir ölçüde aksadığına değinmiştik...
«Kader böyle istedi», sonuç olarak, temiz bir sinema diliyle anlatılmış, orta halli bir aşk filmidir. Akad'ın sinema ustalığını genellikle duyurmakla birlikte, piyasa koşullarının ve Türk sinemasındaki genel bazı eksinlik ve aksaklıkların da ayni ölçüde kendini sezdirdiği bir film... Ve Akad'ın **«Hudutların kanunu-Ana-Kızılırmak-Vesikalı yârim»** dörtlüsüyle meslek yaşamının ustalık dönemine eriştiği bir devirde, filmografisine hemen hiç bir şey eklemeyecek bir film... Attila DORSAY

